

New Babylon. Aufstieg und Fall der Stadt Paris Zwischen Second Empire und 1968

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Juri Steiner
von Zürich

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Franz Zelger

(Zürich, 2003)

These	S. 3
Einleitung	
«Se porter comme le Pont-Neuf» vs. «Paris n’a pas changé»	S. 17
1. Aufstieg und Fall von Paris	S. 21
2. Zum Begriff «Avantgarde»	S. 30
Dada in Paris	S. 32
Biographischer Tour d’horizon	S. 41
Fernand Léger	S. 41
Jules Pascin	S. 45
Piet Mondrian	S. 46
3. Gestalt und Form von Paris	S. 50
Die Börse	S. 51
Informel und Informel	S. 53
«Pour la Forme» – Asger Jorn	S. 56
CoBrA	S. 57
No Man’s Land und Terrain vague	S. 60
Von Paris zu Pollock	S. 64
4. Der Stadt-Körper	S. 68
Babylon und Babylone. Das Geschlecht von Paris	S. 70
«Papillone» – Die Lust am Gesellschaftskörper	S. 71
Auflösung der Stadt und des Körpers	S. 76
Die Textur des surrealistischen Kadavers	S. 76
École de Paris: «sans titre»	S. 77
Antonin Artaud und Art brut	S. 78
Merleau-Ponty und «Le Corps»	S. 82
Tal-Coat	S. 83
Bram van Velde	S. 85
Nach dem Körper das Korpus	S. 87

5. Phantom Avantgarde.	
Der Ausstieg aus der Kunst nach 1945	S. 90
Mitschuld oder Rebellion?	S. 93
Lettrismus	S. 97
Situationismus	S. 101
Die Geschichte der S.I.	S. 103
Situationistische Gesellschaftsanalyse	S. 105
Das Spektakel	S. 105
Aufhebung der Kunst	S. 109
Urbanismuskritik	S. 111
Methoden zur Rückgewinnung des Freien Lebens	S. 116
Die Totalität des Alltags	S. 116
Détournement (Zweckentfremdung)	S. 118
Dérive (Umherschweifen)	S. 120
Die S.I. und 1968	S. 122
Sartres «Situations» und die S.I.	S. 125
Das Ende der Situation	S. 133
6. New Babylon	S. 137
Die Apotheose der S.I.	S. 140
7. Babylon – Hiroshima	S. 147
Der Rest ist Zelluloid	S. 147
Architektur-Literatur-Kino	S. 151
8. Fazit	S. 158
Literatur	S. 161
Lebenslauf	S. 167

These

Vorliegende Dissertationsarbeit geht von den kunstwissenschaftlichen Diskursen zur Avantgarde als Gegenkultur und zur Modernen Stadt als Kunstwerk aus. Auf dem Pariser Schauplatz hat sich die Moderne als urbanes Phänomen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in den verschiedensten Kunstgattungen entwickelt. Hier fand Walter Benjamin als intellektueller Seismograph vor dem Zweiten Weltkrieg das Epizentrum des 19. Jahrhunderts. Viele Fährten zu den Phantasien vom «Untergang von Paris»¹, die auf den kommenden Seiten verfolgt werden, führen vom «Passagen-Werk» ab. Um das Wesen der Avantgarde zu ergründen, steht Paris als Szene und Ort des Geschehens im Zentrum der Betrachtung. Die Frage lautet: Inwiefern richtete sich die Ideologie-Kritiken der Avantgarden auch gegen ihre Geburtsstadt? «Denn in Wirklichkeit wohnt man nicht in einem Stadtviertel, sondern in der Macht. Man wohnt irgendwo in der Hierarchie.»² Dieser Satz steht im «Elementarprogramm für einen unitären Urbanismus» (1957) und spiegelt den gesellschaftlichen Denunziationswillen der Situationistischen Internationale, die im Gefolge des politischen Dadaismus soziale Umwälzungen intendierte, welche die Kunst selbst bei weitem hätten übersteigen sollen.

Die Parallelektüre der Geschichte der Avantgarde mit der städtebaulichen Entwicklung von Paris soll weisen, ob die Kunstgeschichte den Genius loci der Stadt nicht allzu positiv zeichnet. Wie leicht verfällt man noch heute dem Charme von Haussmanns Paris! Für einmal jedoch sollen die Vorzeichen gewechselt, diese Stadt nicht als Weltwunder sondern als Chimäre gelesen werden, als jenes Babel, dass mit seinen Blendwerken und der musealen Hybris entgegen ging. «Nothing but a brothel and a gambling hell!»³ donnerte der viktorianische Historiker Thomas Carlyle 1869 gegen jenes Paris, das in englischen Touristikführern als «the New Babylon» verschrien und angepriesen wurde, als Stadt der Dekadenz, besessen von Sex und Geld, regiert vom kränklichen Despoten Louis Napoléon und dessen unbarmherziger Gattin Eugénie. 1956 nannte Constant Nieuwenhuys als Vertreter einer der wohl konsequentesten in Paris beheimateten Avantgardebewegung seinen Entwurf für eine situationistische Stadt abermals «New Babylon». Constants urbanistische Visionen schlugen sich später unter anderem im New Brutalism nieder und finden sich ansatzweise im Centre Georges Pompidou umgesetzt.

¹ Siehe dazu: Walter Benjamin: «Kapitel C. Antikisches Paris, Katakomben, Demolitions, Untergang von Paris» in: Das Passagen-Werk, Frankfurt a. Main 1982, S.133-155.

² Attila Kotany, Raoul Vaneigem, «Elementarprogramm für einen unitären Urbanismus» in: L'Internationale Situationniste, Nr. 6, zitiert nach: Roberto Ohrt (Hrsg.), Der Beginn einer Epoche, Hamburg 1995, S. 96.

³ Rupert Christiansen, Tales of the New Babylon. Paris 1869-1875, London 1994, S. 173.

Carlyle und Constant – zweimal steht Paris im Feuer der Kritik, zweimal wird es dabei zu Babylon. Der viktorianische Moralapostel mochte das Sündenbabel seiner Zeit am liebsten mit dem Flammenschwert von Zucht und Ordnung niedergebrannt haben. Constant dagegen erträumt sich ein Neues Babylon an Stelle des von der Konsumgesellschaft banalisierten Paris. Fast Hundert Jahre liegen zwischen den beiden Positionen, ohne dass sich die Gestalt der Stadt nennenswert verändert hätte. Für die vorliegende Dissertation soll Paris während dieses Jahrhunderts zwischen der Commune 1870/71 und der Studentenbewegung von 1968 durchschritten werden, um den Prozess von Kunst, Stadt und Politik zwischen den zwei massgeblichen Kampagnen des politischen und kulturellen Aufbegehrens seit der französischen Revolution verfolgen zu können. Dabei werden Aufstieg und Fall der Moderne in Paris über der Folie einer mehrfach abgesegneten Geschichtsschreibung gelesen, in der die Namen der Märtyrer und Heiligen längst ausgemacht sind, wo der kunsthistorische Frieden nur dann noch gestört wird, wenn aus Opfern und Partisanen Mitverantwortliche an den Katastrophen des 20. Jahrhunderts gemacht werden.

Die Literatur zu Paris ist Legion. Sie wird nachfolgend immer dann konsultiert, wenn Fakten und Daten zur Avantgarde in den urbanen Kontext gestellt werden. Das Quellenmaterial stammt aus dem 19. ebenso wie aus dem 20. Jahrhundert. Zitiert wird aus Zeitschriften, Zeitungen, Städteführern, Métroplänen, Hausinschriften, Büchern und nicht publizierten Aufzeichnungen. Desgleichen werden literarische Texte über Paris zahlreich wiedergegeben. Autoren von Honoré de Balzac, Emile Zola über Guillaume Apollinaire, Louis Aragon bis hin zu Michel Butor oder Jacques Réda werden als Referenzen beigezogen, um die sich ändernde Wahrnehmung gegenüber der Stadt Paris zu illustrieren. Schliesslich findet der Film als wichtiges Avantgardemedium Behandlung.

In zwei Teilkapiteln wird der Begriff «Avantgarde» untersucht. Generell bedeutet Avantgarde vorauseilendes Zeichen einer geistigen Freiheitsbewegung, Heraufkunft einer Ästhetik des Individuums, das von der Pflicht befreit ist, sich gesetzten Regeln zu beugen. Auf diesem Allgemeinplatz treffen sich die Positionen der aktuellen kunst- und literaturwissenschaftlichen Forschung zur Avantgarde. Und hier trennen sie sich. Um den Zeitpunkt des ersten Auftretens wird gestritten, Mit- oder Unschuld an den Terrorregimes des zwanzigsten Jahrhunderts werden gegeneinander aufgerechnet. Die Thesen von Jean Clair – «Avantgarde ist die Fratze des Todes»⁴ –, Hans Magnus

⁴ Marie Luise Syring, *Kunst in Frankreich seit 1966. Zerborstene Sprache, zersprengte Form*, Köln 1987, S. 189.

Enzensberger, Thierry de Duve und Beat Wyss werden kritisch gewürdigt. Ebenso soll eine kurze Tour d'horizon die wechselnden gesellschaftlichen Rollen der Kunst von Hegel über Nietzsche, Sartre und Debord bis hin zu Lyotard, dem bedeutendsten Theoretiker der Postmoderne, nachzeichnen.

Hauptsächlich aber stütze ich mich auf Peter Bürgers Theorie zur Avantgarde ab.⁵ Wichtigstes Kriterium für dessen Avantgardebegriff ist die radikale Negation der Kunst als solcher. Bürger zählt andere Strömungen als Dada, die vor dem Ersten Weltkrieg entstanden sind, nicht zur Avantgarde im engeren Sinn des Begriffs. Dies begründet er damit, dass Bewegungen wie

⁵ Dem Subjekt-Status des modernen Menschen spürt Peter Bürger in seinen Analysen exemplarischer Außenseiter und Querdenker des 19. und 20. Jahrhunderts nach. Heine, de Sade, Proust, Valéry, Breton und Blanchot sind einige der zentralen Figuren seiner Studien zu Ästhetizismus, Surrealismus und Existenzialismus. Entsprechend dient Bürger der französische Kulturdiskurs als zentraler Fundus, um die Condition humaine der Moderne auszuloten. Bürgers Interesse an Frankreich ist nicht zufällig, entfaltet sich der intellektuelle Horizont des 1936 geborenen Literaturwissenschaftlers doch massgeblich in dem von der französischen Philosophie dominierten Zeitraum der fünfziger bis siebziger Jahre. Trotz der inhaltlichen Ausrichtung nach Paris folgt Bürgers methodischer Ansatz bis in die späten achtziger Jahre jenem der Frankfurter Schule; so auch in der «Theorie der Avantgarde» (TdA, 1974). Darin wird das Autonomie-Problem der Kunst anhand der gesellschaftlichen Entwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts nachgezeichnet und verschiedene Interpretationsansätze diskutiert. Bürger macht deutlich, daß erst die bürgerliche Gesellschaft die Kunst aus der Lebenspraxis herausgehoben hat und sich in diesem Klima der Autonomiestatus einer «L'art pour l'art» etablieren konnte. Dabei verwendet der Autor «Autonomie» als einen ideologischen Begriff, der an die gesellschaftlichen Verhältnisse gebunden bleibt, aus denen er sich entwickelt. Autonomie in diesem Sinne ist kein gesellschaftliches Ideal, sondern benennt allein die Entbindung der Kunst aus dem direkten und traditionellen Verwertungszusammenhang sakraler oder höfischer Kunst. Gemäss Bürger versuchte die Avantgarde, die Kunst in die allgemeine Lebenspraxis zurückzuholen, um sie im Sinne einer «Art engagé» sozial aufzuladen. In diversen Ausformulierungen und mit graduiertem politischer Radikalität zog die Kunst der Avantgarde aus, um gegen den Autonomiestatus – sprich gegen die Belanglosigkeit – der Kunst anzukämpfen.

In seinen späteren Analysen entfernt sich Bürger immer mehr vom Diskurs des spezifisch künstlerischen Autonomie-Problems, wobei er versucht, in der kunstimmanenten Problematik ein gesellschaftliches Prinzip erkennbar zu machen. Zeichnet sich Bürger in seinen frühen Publikationen durch einen klaren beschreibenden und erklärenden Stil aus, der als frankophile Spielart der Kulturkritik der Frankfurter Schule beschrieben werden könnte, so verändert der Autor diese Darstellungsform zu Ende der achtziger Jahre merkbar. Die neue Geste beinhaltet unaufgelöste Gegensätze und das Schreiben in literarischen Formen, so dass man Bürger heute als Wissenschaftsessayisten bezeichnen könnte. Ausserdem spielt er mit der Rückkopplung von Theorie und Praxis, indem er bewusst nicht alles benennt und beschreibt, was möglich wäre. Vielmehr lässt er seinen Lesern den Raum, um mit dem aufgefächerten Material selbständig umzugehen und die Theorie kreativ anzuwenden. Diese Offen- oder Vagheit des späten Bürger wird ihm im deutschen Sprachraum als Mangel ausgelegt. Im Literaturbund der «Zeit» vom 26.3.98 fand diese Kritik ihren bisherigen Höhepunkt in Jochen Hörischs Artikel über Bürgers jüngste Arbeit «Das Verschwinden des Subjekts».

In der Tat hat sich der Autor in den neunziger Jahren von den kritischen Literaturwissenschaften wegbewegt. Heute ist er am ehesten ein Romancier, der aus dem Vollen seines historischen Wissens schöpft. Die vornehmlich deutsche Kritik an Bürger richtet sich denn auch im Wesentlichen gegen jenes Causieren zwischen Fiktion und Analyse, Roman und Reflexion, das so zentral zu Frankreichs Geisteswelt gehört. Der Tadel richtet sich notabene nicht gegen Bürgers Avantgarde-Analyse von 1974. «Theorie der Avantgarden» bleibt ein Basistext zur Kunst- und Literaturgeschichte der Avantgarde.

Expressionismus, Futurismus oder Kubismus zwar eine Erneuerung der Kunst und die Reform des Lebens intendierten, aber die Kunst als Institution unangetastet belassen.⁶ Dada Paris in seiner Rolle als Alpha-Bewegung der Avantgarde habe ich deshalb eine ausführliche, chronologische Betrachtung gewidmet.

Doch Avantgarde kann nicht allein anhand der Abwicklung ihrer Ismen beurteilt werden. Als Fallbeispiele der ungezählten Pariser Künstlerviten fließen exemplarisch Biographien in meine Arbeit ein. Sie sollen helfen, die Tendenzen der sich verändernden Attitüden vor gleicher Kulisse zu vergegenwärtigen. Avantgarde ist in ihrer Anlage heterogen. Obschon Paris als Bühne gleich bleibt und es eine grundsätzliche Stossrichtung der Avantgarde gibt, driften die modernen Strömungen im Individuellen auseinander.⁷

Nebst den Überlegungen zur Avantgarde bestimmen die Utopien und Realitäten des Urbanismus, welche die Stadt als eigentliches Kunstwerk beschreiben, die Fragen der kommenden Seiten. Donald J. Olsons Buch «The City as a Work of Art», London 1986, oder Françoise Choays Texte zum Urbanismus des 19. und 20. Jahrhunderts liefern wertvolle Grundlagen, indem sie Programme und Weltanschauungen erklären, die in den Städtebau allgemein und speziell in Haussmanns Fassaden einbeschrieben sind. Aufsätze wie «L'église, le musée, le bordel»⁸ von Jacques Henric, in denen die Entwicklung der Malerei mit den drei unterschiedlichen Architekturaufgaben Kirche, Museum, Bordell verglichen werden, gaben während der Vorbereitungen zu dieser Arbeit praktische Hinweise auf die Übersetzungsmöglichkeit einer Kunstgattung in die Sprache einer anderen. Der theoretische Hintergrund dazu stammt von Umberto Ecos semiotischer Theorie zur Kunst.⁹

⁶ Der Avantgardist Bürgerscher Prägung tritt nicht auf den Plan, um zu reformieren, er kommt, um zu brüskieren. Als Sklave des Neuen lässt er kein Impromptu ausser Acht, bevorzugt flüchtige Skizzen, durchsetzt von Paradoxa und kleinen aphoristischen Finessen. Während Kunstgewerbe die Kunst in den Alltag bringt, holt Avantgarde den Alltag etwa als Ready Made in die Kunst, um ihr System zu unterwandern. Grundsätzlich handelt es sich dabei um zwei verschiedene Transfers, auch wenn es vorkommen mag, dass sich diese Bewegungen kreuzen.

⁷ Am Gattungsbeispiel des dadaistischen Manifests kann das Paradox des Alleingangs im Ismus erläutert werden: Als Archetyp der Moderne drückt sich das Dandytum in der Haltung vieler Dadaisten aus. Und die Absurdität des Dadaismus beruft sich auf eine Spielform des Dandysmus. Prinzipiell scheint es unmöglich, dass sich der Dandy als Vertreter eines extrem übersteigerten Individualismus überhaupt einer Gruppe anschliessen kann. Ein Dandy, der Manifeste unterschreibt, ist eine groteske Vorstellung. Der Germanist Wilfried Ihrig jedoch weist plausibel darauf hin, dass das gemeinsame Markenzeichen den Dadaisten dazu verhalf, den Risiken des literarischen Marktes durch Konzernbildung der Produzenten zu begegnen und sich von gemeinsamen Gegnern abzugrenzen. Der Dadaist nützt die Chance des Komplizentums. Da er sich aber seinen individuellen Spleen nicht nehmen lassen will, bemüht er sich gleichzeitig immer auch rege um Disharmonie innerhalb der Gruppe.

⁸ Henric Jacques, «L'église, le musée, le bordel» in: Jacques Henric, *La Peinture et le Mal*, Paris 1981.

⁹ Umberto Eco, «Die ästhetische Botschaft», in: *Theorien zur Kunst*, Dietrich Heinrich und Wolfgang Iser (Hrsg.), Frankfurt a. Main 1992, S. 405.

Der unbestrittene Paradigmenwechsel, den die Avantgardebewegungen vollziehen, manifestiert sich darin, dass die ästhetischen Mittel zugunsten der Verbindung von Kunst und Alltag in den Hintergrund treten. Dementsprechend ist der eigentliche Aufenthaltsort des Avantgardisten nicht mehr das Atelier, sondern die Stadt, in der das Café und bisweilen die Barrikade so etwas wie Lieblingsnischen oder -möbel darstellen.¹⁰ Wie aber kommt der Semiotiker zur ästhetischen Botschaft, wenn das Werk sich selbst in Theorie verwandelt, wenn es die «ästhetische Physiognomie» (Hans Belting) leugnet oder wenn der Künstler sein Leben in der Stadt selbst zur integralen Kunstform erhebt? 1998 nutzte das Guggenheim Museum SoHo den Umbau des Centre Georges Pompidou, um eine Ausstellung aus dessen Beständen zu organisieren: «*Premises. Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France 1958-1998*». Die Untersuchung galt dem Raum in Frankreichs moderner visueller Kultur: «Space and time are refigured: space becomes an event defined by the force of time as becoming and virtuality. Space no longer occupies a single time, but is instead crossed by multiple lines of descent (so many alternative paths and deviations in the line of time either barred, forgotten, or barely dreamed) and launches into the future an undetermined set of possibilities.»¹¹

Wer in Zürich Kunstgeschichte studiert hat, über Raum, Zeit und Architektur nachdenkt, der blättert sicher bei Sigfried Giedion (1888-1968) nach. Als Pionier und Promotor der Moderne analysierte dieser Tradition und geschichtliche Bindungen von Kultur und Kunst, nicht etwa um die Vergangenheit zu interpretieren, sondern um als Verfechter seiner Gegenwart die Zukunft zu planen. Giedion eröffnete der klassischen Kunstwissenschaft junge Themen: Die Problematik der Beziehung zwischen Kunst und industrieller Produktion, die Verbindung zwischen Kunst und Handwerk und das Verhältnis zwischen Kunst und Maschine. Nebst dem unorthodoxen Inhalt ist vor allem Giedions Form, sein Stil, von Interesse. Der Giedion-Biograph Sokratis Georgiadis schreibt dazu: «Die Grenzen zwischen Wissenschaft und Poesie werden unübersichtlich, der Objektivitätsanspruch tritt zurück. Hier zeigt sich der Bruch mit der Tradition am tiefgreifendsten.»¹²

Als ein Referenztext diene mir neben «Raum, Zeit, Architektur» (1941) Giedions früher Text: «Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton» (1928), welcher die französische Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts reflektiert. Als erhellend erwiesen sich die Gedanken, die

¹⁰ Wirkt nicht schon Courbets Atelier viel eher als öffentliche Lounge denn als Rückzugsort eines auf seine Arbeit konzentrierten Geistes?

¹¹ D. N. Rodowick, «A genealogy of time: The Nietzschean Dimension of French Cinema, 1958-1998» in: *Premises. Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France 1958-1998*, Guggenheim Museum SoHo (Ausst. Kat.) New York 1998, S. 67.

¹² Sokratis Georgiadis. Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biografie, Zürich 1989, S. 48.

Giedion über den Verlust der gesellschaftlichen Funktion des Kunstwerks anstellt, über die «Profanisierung», «Desakralisierung», den «Verlust der Repräsentationsfunktion» auf psychologischer, sozialer, ökonomischer, kultureller, stilistischer und ästhetischer Ebene.¹³ Für Giedion bedeutet «Verlust der gesellschaftlichen Funktion» indes nicht allein, dass die Kunst im 19. Jahrhundert ihre soziale Rolle als isolierter Teilbereich einbüßte. Seine Schlussfolgerungen gehen vielmehr dahin, dass die Kunst von neuen Kräften zurückgedrängt wurde. Wissenschaft und Technik, hätten den «autonomen» Bereich der Kunst angegriffen und auch da versucht, eine normative Rolle zu spielen. Entsprechend behandelt Sigfried Giedion nicht eigentlich die Entfremdung der Kunst, sondern ihre Autorität, ihren Legitimationsschwund. Giedion stellt die Machtfrage und gibt die Antwort schon im Titel: «Mechanization Takes Command» (1948).

Giedion war für einen Neustart aller ästhetischen Disziplinen bereit. Dafür hätte er – zumal rhetorisch – auch die Architektur geopfert: «Es scheint uns fraglich, ob der beschränkte Begriff „Architektur“ überhaupt bestehen bleiben wird.»¹⁴ Die Kritik am Architekturbegriff ist indes systemimmanent und fordert lediglich eine Erneuerung der Architektur. Giedion unternimmt keine Kritik an der Disziplin selbst, stellt ihre eigentliche Legitimation zu keinem Zeitpunkt in Frage. Und so spielt er denn auch nicht mit dem verwegenen Gedanken, die Architektur abzuschaffen oder aufzuheben, so wie die Avantgarde aus Literatur und bildender Kunst nach dem ersten Weltkrieg die Abschaffung der Kunst gefordert hat. All zu sehr der Vernunft verschrieben, entscheidet sich Giedion dafür, eine «neue» Architektur mit zu gestalten, deren Ziel die Harmonie mit den neuen Gegebenheiten von Industrie, Wissenschaft und Technik gewesen ist.

Dass eine solche Harmonie eher durch Reibungsverlust als durch radikale Utopie erreicht wird, führt dazu, dass sich Giedion als Vorkämpfer seiner Epoche in dieser Epoche erschöpft hat. Als Historiker ist sein Verdienst dagegen ungebrochen. Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass Giedion relevante Fragen stellt und wertvollstes Material zur Beantwortung auffächert, dass er jedoch zu Antworten gelangt, die nicht immer zu unserer Zeit gehören.

Die asynchronen respektive unabhängigen Verläufe und Bedingtheiten von Zeit und Raum sind bereits Thema bei den frühesten Pariser Avantgardisten, die wie alle ihre Nachfolger im Clinch mit der realen, von der Gesellschaft als modernes, künstlerisches, technisches und organisatorisches Meisterwerk gefeierten Polis stecken. In der zunehmend überkonnotierten Stadt errichteten

¹³ Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass. 1968 (1962).

¹⁴ Sigfried Giedion. *Architektur und Kunstgewerbe 1922 – Zur deutschen Gewerbeschau in München*. Typoscript im Sigfried-Giedion-Archiv, Institut gta, zitiert nach: Sokratis Georgiadis. Sigfried Giedion. *Eine intellektuelle Biografie*, Zürich 1989, S. 64.

sich die Avantgardisten ein paralleles Paris mit eigenem, imaginärem Gesicht, eigener Geographie und eigenen Treffpunkten zu unüblichen Tageszeiten. Dabei suchte sich der Avantgardist zwangsläufig jene Orte oder Blickwinkel auf Orte aus, deren ästhetischer Gehalt konventioneller Vorstellung und Wahrnehmung widersprechen, Orte, die nicht besetzt sind, weil sie am Rand oder dazwischen liegen.

Ebenso, wie sich die grossen Modernen Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts im Namen der Städte, die sie als Schauplatz wählten, von der narrativen Linearität lösten, so durchkämmten die bildenden Künstler die nicht synchrone Kontingenz des Stadtlebens. Die Überwindung von Distanz mittels Métro oder Auto wurde zum eigentlichen Denkinhalt. Die Bewegung innerhalb der erschlossenen Metropole beschleunigte die Impressionen des romantischen Verweilens und Flanierens im Bois oder im Künstlerviertel schwindelerregend. Von nun an wird exzessiv im Nicht-Ort des Verkehrsmittels zirkuliert. In Apollinaires Gedicht «La zone»¹⁵ tritt der Reflex an die Stelle der Reflexion. Neue Verkehrsmittel wie die Eisenbahn beschleunigen aber nicht nur das Blick- und Gedankenfeld des Künstlers, wie im Falle von Manet. Sie transponieren ihn auch – wie Monet oder van Gogh – an unbekannte Orte ausserhalb des angestammten Quartiers oder Arrondissements.

Als Walter Benjamin die innerstädtischen Passagen als Transitraum des 19. Jahrhunderts erkannte, entwickelte sich Paris längst nicht mehr im Kern, sondern wildwuchernd auf den ehemals brachen Flächen der Peripherie. Wie der Spätsituationist Timothy J. Clark in «The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers»¹⁶ eindrucksvoll nachzeichnet, hatten die Impressionisten ein gewisses Faible für dieses «No Man's Land» der Industrialisierung in den Banlieues und machten es zu ihren Sujets. Nach den Pleinair-Malern jedoch liess das Interesse am Terrain vague stark nach, zumal die stadterotisierten Dadaisten und Surrealisten des 20. Jahrhunderts buchstäblich vor der Haustüre fanden, was sie suchten.

Als letzte wichtige Pariser Avantgardeströmung und radikale Ausformulierung von Antikunst wird der Lettrismus/Situationismus der fünfziger und sechziger Jahre vorgestellt. Gegenüber der urbanen Erosmatrix der Surrealisten nahmen die Lettristen und Situationisten eine demonstrativ gleichmütige Haltung ein, «als ginge es nur darum, die Naturgesetze des städtischen Lebens aufzuklären und die grossen Linien einer neuen Geometrie über die Wohnviertel hinaus zu den verwaisten Polen des Globus zu

¹⁵ H. R. Jauss, Die Epochenschwelle von 1912, Guillaume Apollinaire, Zone und Lundi rue Christine, Heidelberg 1986.

¹⁶ Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers, Princeton 1984.

orientieren».¹⁷ Zu ihren kompromißlosen Methoden der Rückgewinnung des Freien Lebens gehörte der *Dérive*, das «psychogeographische» Umherschweifen in der Grossstadt – eine Form des auf die Spitze des Absurden getriebenen Flanierens. Unter der Bezeichnung «Situationistische Internationale» (in der Folge S.I.) hat diese Gruppe die 68er Ereignisse in Paris und indirekt auch in Deutschland massgebend beeinflusst.

Gemessen an den Erschütterungen, die von diesem Epizentrum des revolutionären, metropolen Aktionismus ausgingen, ist die Geschichte der situationistischen Bewegung und ihre Bedeutung für die 68er Ereignisse bis vor kurzem, zumindest was den deutschen Sprachraum betrifft, nur marginal bekannt gewesen. Die Situationisten tauchten in kunsthistorischem Kontext lediglich als Vorläufer der Wiener Aktionskunst, der Arte Povera in Italien, von Cobra oder der Fluxus-Bewegung auf. Diese Situation änderte sich erst in jüngerer Zeit, als 1992 die deutsche Übersetzung von Greil Marcus' «Lipstick Traces» erschien, eine grossartige Hommage an die kulturelle Avantgarde «von Dada bis Punk», die den Situationisten den ihnen gebührenden Platz einräumt. Bereits 1990 erschien, viel weniger beachtet, «Phantom Avantgarde» von Roberto Ohrt, eine detaillierte Geschichte der Situationisten und ihrer Vorgänger, der Lettristen, welche die Tendenz hat, die ästhetisch-künstlerische Seite dieser Bewegung in den Vordergrund zu rücken. Die 1995 aufwendiger als 1976/77 gestaltete Wiederveröffentlichung der Texte der «Internationale Situationniste» wurde in der Presse relativ eingehend rezensiert. Die 90er Jahre waren den Situationisten günstig gesinnt – über die Gründe lässt sich nur spekulieren. Vielleicht führt der Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus zu einem Wiedererwachen des Interesses an Konzepten des politischen Widerstandes und der sozialen Kritik, die sich von Anfang an zu jeder Art des bürokratischen Sozialismus konsequent auf Distanz gehalten haben. Ein anderer, dem genuin situationistischen Impuls entgegenlaufender Grund für die vermehrte Rezeption liegt wohl in der Inangriffnahme einer endgültigen Musealisierung der S.I., ihrer Gesellschaftsanalyse und Urbanismuskritik.

Von Architektur handelt vorliegende Arbeit immer wieder, aber nur insofern, als sie die Ereignisse, die sich in einem gewissen Raum vollziehen, mit ihren urbanen Voraussetzungen vergleicht. Oder wie Bernard Tschumi im Vorwort zu seinem Buch «event cities», London 1994, festhält: «There is no architecture without action or without program, and that architecture's importance resides in its ability to accelerate society's transformation through a careful agencing of spaces and events.»

¹⁷ Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der S.I. und der modernen Kunst, Hamburg 1990, S. 83

Im Sinne der These, wie sie Giulio Carlo Argan 1983 in seinem Buch «La storia dell' arte come storia della città» vertritt, gehe ich davon aus, dass Kunstgeschichte der Moderne sich als eine komplexe Phänomenologie städtischer Kultur beschreiben lässt. Wer sich mit Kunst auseinandersetzt, befindet sich gemäss Argan immer auch auf urbanem Terrain. Für den 1992 verstorbenen Kunsthistoriker war die Krise der modernen Kunst gleichbedeutend mit der Krise der Stadt. Er selbst suchte den Ausweg in einer politischen Lösung und wurde in den späten siebziger Jahren Bürgermeister von Rom.

Kunst, Stadt und Politik verschmelzen in den klassischen Pariser Künstlervierteln von Montmartre, Montparnasse, Saint Germain. Welche Pariser Stadtbilder malte sich die Kunst der Gegenkultur, als sie sich an die Verbesserung der sozialen Lebenspraxis machte? Wo steckt das Paris jener *Parias'*, die als Fackelträger eines neuen Lebensstils und als Experten für die sinnliche Dimension von Politik aktiv wurden?

Anstösse erhielt ich diesbezüglich aus Diedrich Diederichsens jüngst erschienener Aufsatzsammlung «Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt», Köln 1999. Bisweilen mag der Autor darin einen gar zu zynischen Ton anschlagen, wenn er die urbanen Bohemiens und Lumpenproletarier der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Mieter-Avantgarde abqualifiziert. Auf ihrer etwas naiven Suche nach Freiräumen hätten die Künstler immer nur der Gentrifizierung von heruntergekommenen Quartieren Vorschub geleistet, um die Sanierung durch die Spekulation vorzubereiten: «In einigen Vierteln von Paris beträgt der Wert eines Hauses eine Million, nicht weil die in seinen Mauern repräsentierte Arbeit eine Million wert wäre, sondern weil (...) die Literatur seine Strassen (...) bekannt gemacht hat.»¹⁸ – Wenn Diederichsen nicht gerade auf der sozialen Irrelevanz der Avantgarde herumpolemisiert, folgt er den Avantgardisten hellsichtig wie ein *Private eye* durch deren Habitat, durch eine Nachbarschaft, die an Kämpfe erinnert oder einfach nur von Verfall und Elend gezeichnet ist. Hier, so Diederichsen, in diesem meist miserablen Umfeld habe der klassische Bohemien seinen privilegierten Blick gegenüber dem fortschrittsgläubigen Bürger entwickelt.¹⁹

Jules Vallés, der Kommunarde von 1871, habe jene Menschen, die in solch schmutzigen Ecken und öden Strassen wohnten, «Abtrünnige» genannt und dabei Freiwillige und Unfreiwillige in einen Topf geworfen. Just in der Aufhebung des Unterschieds zwischen Freiwilligen und Unfreiwilligen sieht Diederichsen die Qualität eines guten Künstlerviertels.²⁰ Die «Abtrünnigen», die aus freien Stücken in heruntergekommenen Vierteln leben, besetzen und

¹⁸ Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1999, S. 235ff.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

registrieren dieses Umfeld neu. Nicht nur Alfred Jarry legte und beschrieb aus der Warte seiner Bleibe hinter dem Port-Royal in einer engen und dreckigen Gasse gelegen, zeitliche und intime Schnitte durch den faulenden Stadtcorpus. Bereits Eugène Sue malte in «Les Secrets de Paris» ein wüstes kollektives Stimmungs- und Sittenbild der französischen Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, welches die Anziehungskraft der Metropole nur noch verstärkte.

Nebst meinen eigenen ausgedehnten Streifzügen durch Paris zu den Orten des Geschehens füllten aktuelle historische Standardwerke wie Bernard Marchands «Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle», während der Recherchen die Verständnislücken und halfen, den Prozess der Stadtentwicklung diachron zu analysieren. Ausgehend von Manets «Olympia» und Buchtiteln wie «Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle»²¹ (Maxime Du Camp, 1893-96) wird der Versuch unternommen, die Stadt als Körper zu definieren, dessen Geschlechterwechsel zu verfolgen und schliesslich seine Zersetzung über den surrealistischen Kadaver zu beschreiben. Immer wieder stossen dabei Kulturpessimismus und Utopismus der letzten beiden Jahrhunderte – bisweilen hart – aufeinander. Der Avantgardist als Hermesgestalt zwischen Traum und Realität, zwischen apollinischer und dionysischer Sphäre taucht darin als theoretischer Dekompositeur ebenso wie als praktischer Konstrukteur, als Ideenbomben legender Ravachol ebenso wie als turmbauender Eiffel auf.

Innerhalb der ausgeprägt theoretisch geprägten S.I. wird die aktionistische oder – wie sie Thierry de Duve nennt – «nominative» Avantgarde zur philosophischen und sozialen Druck erzeugenden Dampfmaschine, die ihre ganze Energie auf die Philosophie im Medium der Kunst konzentriert.²² Das Kapitel, welches der in Gedankensphären sich verflüchtigen Avantgarde gewidmet ist, ist mit dem von Roberto Ohrt entlehnten Titel «Phantom Avantgarde» überschrieben.

Wer so viele Hemmschwellen überschritten und so viele Tabus gebrochen hat wie der Avantgardist in Paris, der kommt in die Verlegenheit, dass alles denkbar wird: zumal die Tabula rasa bürgerlicher Saturiertheit. Denkbar wird ein jüngstes Gericht, das Paris dem Erdboden gleich machen würde, um auf der Brache ein himmlisches Jerusalem oder zumindest – wie Le Corbusier – monotone Wolkenkratzer zu errichten. Um wie vieles verführerischer als die nackten Tatsachen der Attentate, die Paris bis heute immer wieder aus den Angeln zu heben versuchen, ist die Kunst? Bisweilen haben Künstler damit

²¹ Maxime Du Camp, Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle, 6 vol, Paris 1893-96.

²² Siehe dazu: Eberhard Roters, Fabricatio Nihili oder die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen, Berlin 1990

geliebäugelt, wirklich die Lunte zu zünden oder zur Bombe zu greifen. Damit nähert sich der Ikonoklast der Hemmungslosigkeit und reellen Verstiegtheit des Anarchisten an.

Trotz aller Gefahren, die der Stadt drohten, steht Paris heute noch fast so, wie zu Zeiten Edouard Manets. Drei Kriege hat es seither überstanden, eine Belagerung und eine Okkupation sowie diverse Hochkonjunkturen. Zum Zeitpunkt, als diese Arbeit geschrieben wurde, waren die öffentlichen Abfallkörbe zugeschweisst oder abmontiert aus Angst vor Bomben islamistischer Terroristen.

Fest steht, dass das haussmannisierte Paris in den Köpfen und Herzen der Avantgardegenerationen einen äusserst widersprüchlichen Platz einnahm. Paris als Hass-Liebe, als schöne Blendfassade und hässlicher Moloch: erst Hebamme, dann Geliebte und später greise Giftmischerin der Avantgarde und ihrer Theorien. Wie Serge Guilbaut detailliert recherchierte, hat New York nach 1945 die Kunst von Paris «gestohlen», um sie auf amerikanischem Boden weiter zu entwickeln. Paris, das ehemals der Moderne auf die Welt geholfen hatte, wurde degradiert. Die Kunst reflektiert diesen Prozess. Paris verliert nach 1945 seine Paraderolle als Modell und Muse, obschon es bis weit in die so genannte informelle oder nicht-darstellende Kunst der École de Paris hinein immer noch Sujets liefert. Auch dann noch, als das Paris-Bild klischeehaft erstarrt und für Avantgardisten eigentlich längst nicht mehr hätte darstellbar sein können, wurde es immer noch gemalt, beschrieben, besungen.

Etwas Einschneidendes jedoch passierte in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in der Beziehung zwischen der Kunst und Paris. Es zeichnete sich ein Wechsel ab vom Artefakt *über* zur – im Wortsinne – Dekonstruktion *von* Paris. Im Anschluss an die von Georges Bataille in der Revue «documents» zwischen 1929 und 1930 vorgenommene Dekomposition der Fundamente der Klassischen Ästhetik von «goût» hin zu «désir», von «beauté» hin zu «intensité», von «forme» hin zu «informe»²³ veränderte sich der Wahrnehmungsfokus in Paris nach der Apokalypse des Kriegs. Auch in der intakt gebliebenen Metropole entdeckte man nun den versehrten oder entstellten Stadtkörper. Gebannt blickten die Künstler auf die automatische Zersetzung alles Sinnfälligen. Hains und Villeglé proklamierten 1947, dass die Stadt ohne künstlerisches Zutun für Décollagen in Gestalt von verklebten und abgerissenen Plakatwänden Sorge. Für die Literaten produzierte die Stadt mit den Wort- und Satzketten, die aus Kiosken, Bibliotheksälen, Reklametafeln, Speisekarten und dergleichen auf die Passanten einprasselten, ihren eigenen Text.

Batailles «Informe» trug nicht unwesentlich dazu bei, dass sich eine destruktive Ambiguität der künstlerischen Stadtwahrnehmung bemächtigte,

²³ Siehe dazu: Rosalind Krauss und Yves Bonnefoy (Hrsg.), *L'informe*, Paris 1998.

eine scheinbare Unordnung der Nicht-Offensichtlichkeit gegen die Ordnung des Redundanten – als letzte poetische Annäherung an die Ville de Lumière. Georges Didi-Huberman hat in «La ressemblance informe», Paris 1995, herausgearbeitet, dass «informe» nicht Verweigerung, sondern eher spezifische Hinterfragung der Form im Sinne etwa eines Alberto Giacometti bedeute. Trotzdem wurde Paris aber erst als Unform wieder zur ästhetisch paradoxen Botschaftsträgerin, welche gemäss der Aristotelischen Poetik über die Erwartungen der Rezipienten hinausgeht. Damit ein künstlerisches Ereignis indes akzeptiert werden kann, muss es gewissen Bedingungen der Glaubwürdigkeit gehorchen. Glaubwürdigkeit lieferte das Corpus delicti des Künstlers, das Ready-made der Strasse – Pate stand Duchamps «eau et gaz à tous les étages», eine Emailplakette, die das Standing der Haussmannschen Sanierungen zum Teil noch heute an den Pariser Fassaden kenntlich macht. Der Avantgardist der zweiten und dritten Generation übte sich nicht in Duchamps nobler Selbstbescheidung, sondern schlachtete mit «Ready Made» en gros die Stadt nachgerade aus. Zu guter letzt steigerte sich die Zersetzung von Paris im Lettristischen Film ins Absolute. Isidore Isou lässt die Lichtermetropole auf der Leinwand in weissem Gleissen verdampfen.

Die Kapitelfolge dieser Arbeit orientiert sich, nachdem in Thema und Begriffe eingeführt wurde, am Prozess der Gestaltfindung und -zersetzung von Stadt und Avantgarde. In der bildenden Kunst wird die Gestalt bis zu ihrer Verflüchtigung im Informel verfolgt. Dabei stützt sich das Argumentarium im Wesentlichen auf die vorzüglichen Analysen von Rosalind Krauss und Yves Bonnefoi, auf die Texte zur französischen Nachkriegskunst von Ernst-Gerhard Güse²⁴ oder Marie Luise Syring.²⁵ Das strukturalistische Textkorpus der französischen Philosophie hebt den materiellen Stadtkörper der Künstler mit ihren Bildern und Plastiken in geistigen Sphären und löst ihn regelrecht auf. Die vehementesten und innovativsten künstlerischen Bewegungen der Hohezeit des Strukturalismus zeichnen sich rückwirkend durch ihre Theorie- und Textlastigkeit aus sowie durch ihren ideologisch geführten Kampf gegen jedwede plastische oder malerische Kunstproduktion.

Die Pariser Avantgarde schliesst mit der Apotheose der situationistischen Methode zur Rückgewinnung des freien Lebens. Deren Eldorado und Atlantis ist die gedeckte Stadt oder New Babylon, wie sie der Situationist Constant Nieuwenhuis genannt hat. Doch die situationistische Radikallösung, die Aufhebung der Kunst in politischer Praxis um den Preis der Abschaffung jeder

²⁴ Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Paris. Kunst der 50er Jahre, Saarbrücken 1989.

²⁵ Marie Luise Syring, Kunst in Frankreich seit 1966, Köln 1987.

genuin künstlerischen Tätigkeit, brachte nicht die versprochene Befreiung des Lebens. Die Aufhebung der Differenz von Kunst und Leben in New Babylon führte in dieser Radikalität zu einer letztlich fatalen Blindheit für die sozioökonomischen und politischen Bedingungen und Notwendigkeiten eines Lebens in modernen Gesellschaften. Die Vereinigung des Reiches der Notwendigkeit mit dem Reich der Freiheit scheitert an dem Punkt, wo die von den Situationisten gesuchte neue Totalität des echten Lebens von der Utopie zur Konkretion gelangt. Solange sie utopischer Fluchtpunkt der kritischen Arbeit bleibt, bringt sie ihr Potential zur Geltung; am Versuch ihrer Ausgestaltung in der Wirklichkeit muss sie zwangsläufig scheitern. Die letzte Gestaltfindung der Avantgarde, sie war ein Phantom.

Als pessimistischer Erbe der situationistischen Kritik der «Gesellschaft des Spektakels» schrieb Jean Baudrillard von Paris aus seine futuristischen Visionen einer totalen Medienwelt, der lückenlosen Überwachungssysteme und totalen Transparenz, in der die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion ineinander fallen, so dass die Möglichkeit, von einer Wahrheit zu sprechen, unmöglich wird. Die Realität vervielfacht sich in ihren Simulationsmaschinen und kommt selbst nicht mehr zutage. Ist es da nicht vorzuziehen, in somnambuler Weichheit oder Trauer vor den Pariser Altären verlorener Schönheit, Ewigkeit und Dauer nachzuhängen? Marie Louise-Syring schreibt über die eigentlichen Wunschbilder der französischen Philosophie, Soziologie und Kunstkritik der siebziger und achtziger Jahre: «Ewigkeit, Dauer, Stillstand sind die neuen Ideale, die den verpönten Idealismus der Avantgarden abgelöst haben.»²⁶

Die S.I. dagegen war noch beseelt von ihrem Vorwärtsdrang, von der Vorstellung einer Evolution in der Gesellschaft. Sie kämpfte noch für noch all das, wofür die Avantgarden seit ihrer ersten Stunde eingetreten waren. Mit ihrem grossen Aufruf zur Aufhebung der Kunst verduftete sie aus den Annalen der Kunstgeschichte. Am ehesten schlagen die situationistische Urbanismuskritik und die Methode des Dérive Wellen in der Rezeption. Die Kritik an der Macht, welche den Diskurs der französischen Kulturindustrie der siebziger Jahre bestimmte, bediente sich situationistischer Vorarbeit, und die postmodernen Theoriebildner wie Jean-François Lyotard geben sich situationistischem Umherschweifen hin²⁷, während sich in England Guy

²⁶ Ebd., S. 210.

²⁷ Siehe dazu: Jean-François Lyotard, *Das Postmoderne Wissen*, Wien 1994, oder derselbe, «Post-Scriptum à la terreur et au sublime», in: *Le Postmoderne expliqué aux Enfants*, Paris 1988, S. 104: «Il faut inscrire ces égarements au tableau de la postmodernité. Le travail, l'anamnèse permanente des avant-gardes depuis cent ans sauve l'honneur de la pensée, sinon l'humanité. Sans compromis et partout. Ce n'est pas assez mais c'est sur.» Oder: Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris 1994. Schliesslich findet sich eine Wendung bei Lyotard wie «y aller sans savoir où» in «L'Endurance et la Profession», diese beschreibt dort Lyotards Gefühl, wenn er in den Vorlesungssaal tritt, am Anfang eines akademischen Jahres, und noch nicht wissen kann, wohin ihn

Atkins daran macht, die Urbanismuskritik der S.I. in Raum und Zeit zu übersetzen. Die Utopie von New Babylon, die Constant mit Vorliebe über der Asche des alten Babylon Paris herbeiphantasierte, sie wurde en miniature im Centre Pompidou verwirklicht. Doch der Geist liess sich nur schwer im realen Gebäude einfangen. Der Text, auf dem das *Beaubourg* basiert, er war nicht einfach in Architektur übertragbar. Vielmehr tendierte er dazu, in den nächstflüchtigen Aggregatzustand überzugehen: in Film.

Es war Alain Resnais, ein Vertreter der Nouvelle Vague, welcher Paris 1956 mit «Hiroshima mon amour» eine aktuelle Referenz gab. Die Bildsprache führt über die Kernspaltung in die Abstraktion nichtidentifizierbarer, bewegter Elemente. «Tu n'as rien vu à Hiroshima» spricht eine männliche Stimme mit starkem japanischem Akzent aus dem Off. Vor der entstellten Kulisse der zerwüsteten Stadt suchen die beiden traumatisierten Protagonisten des Films wie Adam und Eva nach dem Sündenfall eine Zukunft jenseits der Trümmer der Vergangenheit. Auf den heutigen Betrachter «Hiroshima mon amour» so, als ob darin das Ende der Geschichte in einer uferlosen, schwülen japanischen Nacht zelebrieren würde. In der magischen Stille nach dem hereingebrochenen Fatum ist selbst Kultur nur mehr ein Gräberfeld. Die Zeitrechnung geht sukzessive in die Postmoderne über. So dass an dieser Stelle meine Arbeit über Paris und seine Avantgarden mit einem Zitat von Thierry de Duve endet: «[Es] geht nicht um einen tatsächlichen Abbruch des geschichtlichen Prozesses oder des künstlerischen Tuns, sondern um den Gang der Geschichte, die ihr Ende überlebt, weil sie von ihm gelebt hat, von der Phänomenologie einer Kunst, die durch die Bedrohung des Todes nicht gestoppt, sondern im Gegenteil unterhalten wird, als die stets wiederholte und immer wieder aufgehobene Erneuerung des eigenen Todesurteils.»²⁸

der discours, die parole tragen wird. (Mit Dank an Tim Kammasch für die Hinweise zu dieser Fussnote)

²⁸ Thierry de Duve, Kant nach Duchamp, Paris, Wien 1993, S.320.

Einleitung

«Se porter comme le Pont-Neuf» vs. «Paris n'a pas changé»

In Paris hat sich bis heute ein Sprichwort gehalten, das aus einem vergangenen Jahrhundert stammt: «Se porter comme le Pont-Neuf» besagt, dass jemand dem Ruin entgegengeht. Es muss also eine Zeit gegeben haben, als die älteste Steinbrücke der Stadt ihrem Verfall überlassen wurde, als ihre mürben Quader bar jeder administrativen Aufmerksamkeit langsam in die Seine serbelten.

Während langer Zeit haben die Franzosen – und mit ihnen die Welt – geglaubt, dass es die Hauptaufgabe der Zeit sei, an einem grossen revolutionären Tag oder aus einer gravierenden Krise heraus Neuheiten hervorzubringen, die mit der Vergangenheit kurzen Prozess machen und alles, was davor existierte, durch etwas Frisches und Strahlenderes ersetzen. Ist es nicht erstaunlich, dass all die französischen Revolutionäre des 18. und 19. Jahrhunderts den Traum ihrer Utopien in einer der stinkendsten und verschlissenen Städte der alten Welt geträumt haben?

Heute tendiert die Geschichte zum anderen Extrem. Nachdem Paris in den Köpfen der Avantgardisten wiederholt von seiner Vergangenheit hätte befreit werden sollen, beherrschen ganze Armeen von Museologen und Friedhofswächtern das Terrain, um Paris vor seiner Zukunft zu schützen. Die bronzenen «Ruder» des Stardesigners Philippe Starck, die jüngst vor sämtliche «Monuments de Paris» gepflanzt wurden, machen aus der Metropole ein Geschichtsbuch in den drei Dimensionen des Raumes. Die Zeit aber, sie steht still. Paris, das ist heute Disneyland für gebildete Emotionalmanieristen, die vom Scheinwerferlicht der Touristenboote wie Motten angezogen werden. Nach dem Wunderglauben der Moderne beherrscht die Paralyse des Themenparks den Stadtkörper.

Vor fünf Jahren reiste ich zum ersten Mal in kunsthistorischem Auftrag nach Paris. Eine Verabredung führte mich in die Bibliothèque Sainte Geneviève mit ihrem hochgezurrten Stahlmieder, das der Architekt Hénard vor hundertfünfzig Jahren um einen formvollendeten Glasbusen legte. Im Erdgeschoss ganz hinten rechts, am Ende einer dämmerigen Raumflucht mit hölzernen Bücherwänden und historischen Schiffsmodellen war sie: die Bibliothèque Jacques Doucet, in ihr aufgehoben der Nachlass jenes reichen Couturiers, der den blutjungen André Breton 1922 damit beauftragt hatte, eine Bibliothek mit Avantgarde-Werken zusammenzustellen. Breton kaufte gut, sehr gut, Manuskripte ebenso wie Briefe, Erstausgaben und Künstlereditionen von Sade bis Aragon, alles eben, was das surrealistische Universum ausmacht.

In diesem Walfischbauch surrealer Hagiographie regierte 1994 François Chapon, ein damals etwa siebzigjähriger Homme de lettre, knurrender Kerberus und strapaziöse Diva dieser papierenen Unterwelt. Während des

Verhörs, das Chapon führte, um mein Sachverständnis zu erkunden, wurde sein Ton immer wohlwollender. Schliesslich kam der Gralshüter ins Plaudern. Wir fragten uns, wo exakt das Café Certà gewesen sein müsse, das die Pariser Dadaisten 1921 für kurze Zeit zu ihrem Hauptquartier erkoren hatten. Chapon wollte den Weg dorthin nachzeichnen und nahm zu diesem Zweck einen jener Stadtpläne von «A. Lecontre, Editeur» in Buchform zur Hand, von denen Walter Benjamin so schwärmte. Als Chapon nach langem Suchen und Blättern noch immer nicht fündig geworden war, wagte ich es – im Überschwang der soeben glücklich absolvierten «Prüfung» und der daraus vermeintlich entstandenen Komplizität mit dem Bibliothekar –, zu fragen, ob der vergilbte Stadtplan, der aus den dreissiger Jahren stammen musste, vielleicht nicht mehr ganz aktuell sei.

Das war ein Fehler. Indigniert blickte Chapon an mir hoch und raunzte: «Pas du tout Monsieur, Paris n’a pas changé!» Sagte’s und klappte das weinrote Vademecum zu. Es wurde kalt. Die Audienz war beendet, meine junge Gunst verspielt.

«Paris n’a pas changé» ...Monsieur Chapon, Sie haben mich aus Ihrer Bibliothek gewiesen und auf eine Spur gebracht. Was bedeutet es für die Avantgarde, dass sich Paris – wie Sie sagten – nicht verändert habe? Wurde Paris nicht, gerade weil es sich während des Second Empire drastisch erneuerte, zur Hauptstadt des 19. Jahrhunderts? Wurde es nicht darum vom wachsenden Kunstorganismus des späten zwanzigsten Jahrhunderts wieder abgestossen, weil es aufgehört hatte, sich zu verändern? Das Resultat dieses Stillstands sind Mausoleen wie die Bibliothèque Sainte Geneviève.

Sicher kam es zu Umgestaltungen. Auf den Ruinen der Hallen entstand 1976 ein urbanistischer Kompromiss zwischen öden Grünflächen und immer mehr herunterkommenden Einkaufsstrassen. Darunter verknoteten sich RER- und Métrosystem, pumpen arbeitslose «Beurs» aus den verslumten und brennenden Trabantenstädten der Banlieue in die Cité des Lumières, um sie in «Châtelet-Les-Halles» wieder auszuspucken. Heute werden hier nicht mehr Gemüse, Früchte und Schweinehälften feilgeboten, sondern Drogen. Die ledernackigen CRS in ihren dunkelblauen Overalls drehen im Neonlicht der U-Bahnschächte die immergleichen Runden, imponieren mit Maschinenpistolen und filzen herumhängende Teenager.

Sicher, im Nordosten türmt sich der Stahlbeton von La Défense zu den grandiosesten Glasklötzen des sekundären Sektors auf. Hier wird der Nation das nötige Geld in die Adern gepumpt. Aber sonst? Hat sich Paris seit Haussmann verändert? Über die neue Oper, Place de la Bastille, schweigt man besser. Das grosse Dampfschiff «Grande Bibliothèque Nationale François Mitterrand» mit den vier gigantischen Schornsteinen, dem Upperdeck aus Tropenholz, es steht verloren auf seinem Posten hinter der Gare d'Austerlitz, die Türme angefüllt mit heiligem «Patrimoine de France», das sich selbst vernichtet. Das fehlerhafte Computersteuerungssystem der Bücherausgabe nämlich schickt seine Fracht regelmässig in den «Orbit», wie man hier zu sagen pflegt, legt Gedrucktes und Audiovisuelles auf Nimmerwiedersehen falsch ab. Dabei entsteht ein chaotisches Text- sprich Sprachgewirr: Vier mal Babel.

Nicht die «Grande Arche» (Anus Parisensis) ist neben dem phallischen Eiffelturm zum neuen Wahrzeichen der Stadt emporgerückt. Es ist die Pyramide von Lee Pei im Hof des Louvre. Sie krönt all die anderen raffiniert à jour gehaltenen Grabkammern und Mumien einer vergangenen Kultur: Arc de Triomphe, Palais Royal, Jeu de Paume, Grand Palais, Petit Palais, Palais de Chaillot, Musée d'Orsay, Opéra, Notre-Dame, Sacré-Coeur, Sainte Chapelle, Invalides, Panthéon, Moulin Rouge, Maxim's, Ritz, Rotonde, Coupole, Flore, Deux Magots

Das der – soeben totalsanierten – Brücke gewidmete Sprichwort «Se porter comme le Pont-Neuf» wird aus dem aktiven Wortschatz der Pariser verschwinden oder aber ebenso wie sein reller Gegenwert in einer konservierten Künstlichkeit der Académie Française enden. «Se porter comme le Pont-Neuf» bleibt nur dann im aktiven Wortschatz, wenn sich sein Sinn ändert, wenn man den Pont-Neuf unter dem Gesichtspunkt der Auferstehung betrachtet, die er für jede Generation immer wieder neu vollzieht.

Genius loci? Die einstige Hauptstadt Babylon am Euphrat wurde ca. 1688 vor Christus von Hamurabi zur Hauptstadt Babyloniens gemacht und wuchs zum politischen und religiösen Zentrum Westasiens heran. 689 v. Chr. wurde die legendenumwobene Stadt von Sanherib von Assyrien vollständig verwüstet und später unter der chaldäischen Dynastie, insbesondere unter Nebukadnezar II. wieder zur grössten und prächtigsten Stadt der Alten Welt. Das Neubabylonische Reich erlebte den Aufstieg zur Weltmacht. Seine bedeutendsten kulturellen Leistungen sind die Skulpturen der Sumerer, die Keilschrift, das Gilgamesch-Epos. Die Stufenbauten Babylons, die zu Ehren des Gottes Marduk erbaut wurden, gingen im Alten Testament, Gen. 11: 1–9 in unsere christliche Heilsbotschaft ein. Gemäss Herodot wurde der Turm zu Babel auf einer Grundfläche von 1600 Quadratmetern erbaut und schraubte sich 91 Meter in den Himmel. Nach der Eroberung durch die Perser 539 vor Christus beginnt der Verfall Babyloniens.

Babel steigt zum Mythos auf. Der sagenhafte Turm wird Vanitas, die vorführt, dass jedweder Versuch, der Schöpfung eine gravierende menschliche Form einzuschreiben, sie mittels Architektur durchdringen und beherrschen zu wollen, ein Fehler ist, wenn nicht gar Hoffart und Sünde, die von der göttlichen Omnipotenz bestraft wird. Nach der metaphysischen Peripetie bleibt nur mehr Konfusion und Ruin der einst urtümlichen Einheit. Im «Fall out» der göttlichen Vergeltung stieben die Homunculi im kakophonen Sprachgewirr auseinander. Allegorie oder Spiel: es bleibt die Gewissheit, dass jeder Gestaltungswille, jedes Kunstwollen, jeder Drang zur Form letztlich häretische Arroganz bedeutet, *toute architecture est peccamineuse*.²⁹ Architektur und Unzucht werden gleichgesetzt. Die Ruine wird zur verhurten Gestalt der Verdammnis.

Während seines meravigliösen Aufstiegs im 19. und 20. Jahrhundert wird Paris immer wieder mit Babylon gleichgesetzt. Welch desillusioniertes Geschichtsbewusstsein, wenn Aufstieg und Zerfall Hand in Hand gehen. Auf folgenden Seiten soll dieses «Nouveau Babylon» der Temps Modernes näher betrachtet werden.

²⁹ Michel Onfray, *Des Ruines. Métaphysique des ruines*, Paris 1995, S. 43.

1. Aufstieg und Fall von Paris

Paris ist Wiege und Mekka der klassischen Avantgarde-Bewegungen. Das kleinbürgerliche Frankreich des 19. Jahrhunderts hat – sich selbst zum Trotz – eine Kunst und einen ganz spezifischen Typus von Maler hervorgebracht: den Einzelgänger, der den billigen Erfolg des Mainstreams geringschätzt, sich von den Salons, den Jurierungen, Akademien abwendet, um seinen eigenen Weg zu gehen. Die künstlerische Vorhut aus Europa und Nordamerika, die durch die romantische Schule und den Aufstieg des demokratischen Bürgertums gegangen war, erkannte sich in diesem Typus wieder und adoptierte ihn. Soziologisch gedacht, mag sich das 19. Jahrhundert durch Bougereau, Bonnat, Meissonnier charakterisieren lassen. In der Tat sind es die Pompiers, die den Geist der Epoche verkörpern. Edouard Manet aber schuf während des Second Empire die eigentlichen Programm-Bilder der «Vie moderne» und hat, neben Cézanne und vor den Impressionisten, die Epoche geprägt. Hundert Jahre lang galt in der Folge die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts als *der* Ort aller Erneuerungen in der Kunst.

Über die Zeit zwischen der Commune und der Studentenbewegung des Mai 1968 soll in der vorliegenden Arbeit die Stadt durchmessen, das Bild, das sich die Künstler von ihr machten, hinterfragt und folgende Bewegungen oder Kunst-«label» ins Visier genommen werden: Impressionismus, Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Art brut, Art autre, Cobra, vor allem aber Lettrismus und Situationismus der fünfziger und sechziger Jahre. Eine der zu erhärtenden Thesen lautet, dass die klassischen Avantgarden nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur an der aktuellen politischen Weltlage und den neuen philosophischen Entwürfen gescheitert sind, sondern auch an der intakten Stadt und ihrem Mythos. Als man Salvador Dali alias Avida Dollars danach gefragt habe, was er im Falle eines Louvre-Brandes retten würde, soll dieser gesagt haben: «Das Feuer». Das Feuer der Surrealisten aber erstickte über solch handzahmen Bonmots.

Die neuen Avantgardebewegungen, die Paris nach dem Krieg zu sehen bekommt, anneantisieren die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts in ungleich radikalerer Art. Die Perspektive zur Stadt ändert sich radikal.

Bram Van Veldes ungegenständliche Bilder der fünfziger Jahre mit der obligaten Bezeichnung «sans titre» tragen oftmals Pariser Untertitel wie: «Paris (rue des Grands-Augustins)», 1959. Bram van Veldes abstrakte Pariser Stadtpläne, de Staëls «Toits de Paris»-Serie³⁰, Jean Fautriers «La Grande place

³⁰ Siehe dazu: Daniel Abadie (Hrsg.), Georges Pompidou et la modernité, galerie nationale du Jeu de Paume (Ausst. Kat.), Paris 1999.

de Budapest»³¹, 1957, (im 9. Arrondissement), oder Mark Tobeys kalligraphische «Rive gauche»-Ornamente³² sind nur Beispiele für die ungezählten, «versteckten» Auseinandersetzungen mit Paris innerhalb der informellen Kunst. Paris nach 1945, das ist der Steinbruch, aus dem die Nachkriegskunst ihre Quader sprengt. Etwas ganz Neues wird daraus entstehen: Lettrismus, Situationismus, Nouveau Réalisme, Supports/Surfaces, BMPT.

Am besten illustriert den Wandel der Zeit Yves Kleins Mauersprung «Le Saut dans le vide» (1960). Dieser Künstler neuen Zuschnitts kappte die Vergangenheit im Selbstexperiment, wurde im freien Flug unter freiem Himmel zu jenem geworfenen, philosophischen Stein, der, während er durch die Luft segelt, zu Bewusstsein kommt und glaubt, dass dieser Zustand sein selbsterrungenes Naturell bedeute.

Die Suche und der Kampf für ein modernes Bewusstsein verführten nicht erst Klein zu halsbrecherischen Proben, zum Autodafé der Vergangenheit. Die Kommunarden von 1870/71 drohten den belagernden Preussen damit, bei einem Angriff Notre-Dame in Schutt und Asche zu legen, den Louvre leerzuräumen, und die Kunstschatze vor die Barrikaden zu stellen. Andere pflanzten sich vor die überkonnotierten Pariser Denkwürdigkeiten und machten aus ihnen – nicht immer nur angedrohte – Ruinen. Denkwürdig ist die Gruppenfotografie von Courbet und den Kunstkommissionsmitgliedern der Commune vor den Trümmern der Vendôme-Säule, die sie via Dekret hatten schleifen lassen.³³ Die pazifistischeren Impressionisten verliessen zu Feldstudienzwecken die Cité, um das Terrain vague der noch bestellbaren Peripherie ins Visier zu nehmen.

Kurzum, der Perspektivenwechsel erscheint als wichtiges Element der Moderne: grundsätzlich vollzieht sich der Weg von der Vertikalen in die Horizontale. Was für eine visuelle Wirkung bezweckte Felix Nadar, der die erste Impressionistenausstellung in seinem Fotoatelier organisierte, wirklich, als er in seinem Ballon die Stadt mittels Vogelperspektive aus den Angeln hob und in die Pollocksche Horizontalität legte? Warum stieg François-Marie-Louis-Alexandre Gobinet de Villecholle (Franck) mit seiner Fotoausrüstung 1860 in

³¹ Siehe dazu: L'Ecole de Paris? 1945-1964», Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Ausst. Kat.), Luxembourg 1999, S. 111.

³² Siehe dazu: Ebd., S. 158.

³³ Für diesen «Vandalenakt» an der Vendôme-Säule, für den man Courbet verantwortlich machte, wurde der Maler nach dem traurigen Ende der Commune zu sechs Monaten Gefängnis und einer Geldbusse von einer halben Million Francs verurteilt, was ihn dazu bewegte, in die Schweiz zu fliehen.

den «Underground» der Katakomben³⁴ und Kanäle, wenn nicht, um Paris subkutan zu unterwandern?³⁵

Nicht nur der Autor des «Spleen de Paris» Charles Baudelaire, der für ein Intermezzo auf den Barrikaden der achtundvierziger Revolution sorgte, liess sich von Delacroix' Freiheit über die Pariser Ruinenfelder führen und bestieg, wenn er nächtens über den Pont Neuf flanierte, dessen Dantebärke, um über den Unterweltstrom zu setzen, im Munde zunehmend den Geschmack des Abgrunds und des Nichts.³⁶

Die Lettristen/Situationisten ihrerseits negierten hundert Jahre später auf ihren nächtlichen, psychogeographischen Exkursionen die reale Stadt und schufen sich neue, phantastische Passagen hart an der urbanistischen Realität vorbei.

Der Ruin der Avantgarde-Utopien, er wurde nach 1945 nicht in den Bombenkratern und Trümmern des geschundenen Europas zelebriert, sondern vor der Kulisse der intakten Pariser Splendeur. Längst schon war die von Balzac konstatierte «Unform» der Haussmannschen Eingriffe zum Inbegriff moderner Urform geworden. Die Stadt hatte den Weltkrieg unbeschadet überstanden, weil der Oberbefehlshaber über Gross-Paris, General Dietrich von Choltitz, es nicht über sein preussisches Offiziersherz gebracht hatte, aus der verminten Lichterstadt verbrannte Erde zu machen. Der Paris-Mythos wirkte stärker als der Befehl des Führers.

Doch post bellum hemmte der gleiche Mythos die Dynamik der Avantgarde. Jeder neue Kunstwind, der fortan durch die impressionistischen Boulevards und surrealistischen Passagen blies, war dazu verdammt, den immer gleichen Staub aufzuwirbeln, seinen Esprit als nostalgisches oder altmodisches Lüftchen zwischen Moulin Rouge und Sacré Coeur auszuhauchen. Die vollendete Hochform von Paris stand zunehmend für den prekären Anspruch der Moderne, das Prinzip des Ewig-Neuen in kulturelle Kontinuität überführen zu wollen. In seiner provokanten Unberührtheit

³⁴ Der Einstieg in die Katakomben von Paris befindet sich am lautmalerischen Platz Denfert-Rochereau im 14. Arrondissement und wurde schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter der Leitung des Ingenieurs de Mines Héricart de Thury der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Von hier aus steigt der Besucher zuerst zwanzig Meter unter die Erde, bevor er lange und enge Gänge passiert, die zum Ossarium hinführen, welches sich aus den Gebeinen der aufgelassenen Gräber aus den Pariser Friedhöfen speist – ein ausserordentlich pittoreskes Spektakel.

³⁵ Siehe dazu die Ausstellung «Beyond the Edges. An Insider's Look at Early Photographs», The Metropolitan Museum of Art, 1998/99.

³⁶ Charles Baudelaire. Der Künstler des modernen Lebens. Essays, Salons, intime Tagebücher, Leipzig 1990. S.419. Das Unschöne und Abstossende, wie es die illustrierte Kriegsberichterstattung dokumentierte, packte den Kunstkritiker mehr als die aktive Teilnahme. Am stärksten faszinierte ihn Constantin Guys, der 1855 für die Illustrated London News zeichnend den Krimkrieg festhielt. Auch Emile Zola diagnostizierte die «Hässlichkeit des Hübschen», wie sie den verbrämten Industrieprodukten der aufkommenden, grossen Weltausstellungen eigen war. Sein Herz schenkte er der dialektischen Schwester, der hübsch-hässlichen Wäscherin Gervaise, die er 1873 zur Hauptfigur in «L'Assommoir» machte.

verhinderte das Freilichtmuseum namens Paris jede neue revolutionäre Emphase und zog den Groll der innerhalb ihrer Mauern zur Artigkeit verdamnten Neoavantgardisten auf sich. Lange war Paris kein gutes Pflaster mehr für Enragés. Bis Guy Debord, die noctambul umherschweifende Lichtgestalt der Situationisten und kommenden 68er, damit anfang, lateinische Palindrome durch die Arrondissements zu ziehen: «In girum imus nocte et consumimur igni».³⁷ Zurück von seinen auszehrenden Streifzügen, verkündete der Psychogeograph, dass Gott tot sei und man sich an die Sprengung des Eiffelturms machen könne.

*

Den Reisen der französischen Nachkriegsavantgarde zum Mond ihrer Gesellschaftsutopien wird auf den folgenden Seiten viel Platz eingeräumt. Der kunsthistorische Wettbewerb zwischen den realen Städten Paris und New York rückt dabei in den Hintergrund.

Nach dem Sieg über den Nationalsozialismus wurde New York zum Zentrum der freien Welt. Künstlerisch gesehen, schwang es sich in einem Kraftakt hoch zum besseren, zeitgemässeren Paris. Grundsätzlich ist Big Apple doch ebenso europäisch und aus dem letzten Jahrhundert wie das Pariser Becken.

Ketzerisch und faszinierend ist die Vorstellung eines zerbombten Paris. Was, wenn von Choltitz den Befehl Hitlers befolgt hätte? Wäre das nicht die Erfüllung der Avantgarde gewesen? Ihre Exponenten hätten sich doch keine bombastischere Demontage der bürgerlichen Welt als die Auslöschung der Haussmannschen Narben über den Wunden des revolutionären 19. Jahrhunderts vorstellen können. Wäre es nicht möglich gewesen, auf der Brache eines verbrannten Paris die gesellschaftsutopischen Theoreme der Avantgarde umzusetzen? Oder wäre diese Aufgabe der Veranlagung des Avantgardisten völlig zuwidergelaufen? Der Avantgardist hätte wohl an den konkreten Aufgaben eines Neuaufbaus kläglich scheitern müssen.

Der eigentlich subversive Geist der modernen Kunst, der sich in der Zwischenkriegszeit der Vision des Kommunismus anschloss, er wurde von den grauenhaften Tatsachen des Zweiten Weltkriegs geradezu überrollt. Die Bilder von den Kriegsschauplätzen und aus den Konzentrationslagern machten auch den verrufensten Bürgerschreck surrealistischen Schlages stumm vor Betroffenheit. Wer wollte angesichts der Massengräber noch Arthur Cravans menschenverachtende Pose zur Schau stellen oder anarchistischer Poesie und Potenzhuberei frönen?³⁸ Später folgte die politische Ernüchterung, als die

³⁷ Siehe dazu: Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Berlin 1985.

³⁸ Dada drohte mit keiner Revolution, Dada unterminierte die Sprache der Macht: «Dada ist für Ruhe und Orden» Erst der Surrealismus liebäugelte wieder mit der Revolution als Kampftitel. Sein ab 1924 erschienenes Hauptorgan heisst «La Révolution Surréaliste». In der ersten Nummer wurde

Greuelthaten des Stalinterrors bekannt wurden. Da nützte auch Krustchovs Rede am 20. Kongress der Kommunistischen Partei 1956 nicht viel. Die Moderne der Aragon-Generation hatte auf die falsche Utopie gesetzt und es war ihr, wie jeder anderen Revolution auch, keine Permanenz beschieden. Ein neuer Jahrgang von künstlerischen und politischen Revolutionären musste kommen: Fidel Castro und Che Guevara in Kuba, Guy Debord in Paris. Unabhängig voneinander und doch gemeinsam setzten die Guerilleros der depressiven Phase der europäischen Kunst ein Ende. Der kubanische Socialismo und die französische S.I. bereiteten den Mai 1968 vor, als erstmals wieder eine neue, breite Jugendbewegung den Aufstand probte und die Parolen von Dada und Marx auf ihre Fahnen schrieb.

Wann aber setzt diese Moderne, von der hier die Rede sein soll, eigentlich ein? Das von den Parahistorikern fetischisierte Jahr 1453 ist uns zu früh, selbst 1789 noch. Beginnt die moderne Epoche, wie für Sade, Foucault und Habermas, mit Kant? Die französische literarische Moderne setzt gemäss Jean-Paul Sartre mit dem ein, was er «die Generation von 1850» genannt hat. Die Mitte des 19. Jahrhunderts ist «der Moment, in dem der Künstler sich seiner Entfremdung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft gewahr wird».³⁹ Hier könnten auch wir einsteigen. Aber nur, wenn diese Moderne das vordadaeske Chiasma von Charles Baudelaire kennt: die offene oder uneingestandene Solidarität der künstlerischen Moderne mit jener industriellen, politischen, sozialen Autorität, die sie eigentlich verwirft. Baudelaire erkaufte sich seine selbstgewählte Freiheit um den Preis der Einsamkeit und der Angst davor. Wegen dieser Angst haben die Gesetze der bürgerlich-patriarchalischen Familie ihre Gewalt auf den Dichter und grössten Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts letztlich nie ganz verloren. Obwohl Baudelaire die «Bourgeoisie» hasste, sehnte er sich doch wie ein ewiges Kind nach ihrer Verzeihung.

Wo auch immer der Anfang der Moderne anzusetzen ist, der Avantgardist provoziert durch sein neues Verhalten, seine neu gebackene Moral, Werteskala, Perspektiven. Michel Foucault stellt in seinem philosophisch äusserst bedeutsamen Beitrag zur Methodenfrage «Archäologie des Wissens» fest, dass

der Slogan lanciert: «Nous sommes à la veille d'une révolution». Der durch den Dadaismus hindurchgegangene Surrealismus implizierte damit, dass eine dadaistische Revolution nicht stattgefunden habe. Doch stimmte das? Anhand des bei den Dadaisten wie bei den Surrealisten auftauchenden Motivs des Pistolenschützen, lässt sich der Unterschied der beiden Bewegungen gut zeigen. Serner forderte im Protokoll des imaginären Dada-Weltkongress in Genf für die Dadamanifestation Pistolen mit Platzpatronen für die Teilnehmer, damit jeder seinen Voten besser Nachdruck verleihen könne. Breton definierte im ersten Surrealistischen Manifest, dass das ungezügelte scharfe Schiessen in die Menge der höchste surreale Akt sei. Breton wusste genau, dass er seine in die unpersönliche Formulierung verkleidete Obsession niemals umsetzen würde. Serner hat in Genf fröhlich um sich geschossen – à blanc, versteht sich.

³⁹ Charles Russell, La réception critique de l'avant-garde, in: Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, sous la direction de J. Weisgerber, Budapest, Akadémiai-Kiadó, 1984, Band 2, S. 1124.

man einen «neuen Diskurs nicht auf die ferne Präsenz des Ursprungs verweisen muss; man muss ihn im Mechanismus seines Drängens behandeln.»⁴⁰

Das Drängen der Moderne kann nicht anders als mit Haarrissen und feinen Brüchen in der Wahrnehmung, im Verständnis eines moralischen Ungehorsams gegen den Codex der dominanten Kultur beginnen. Solche Risse findet man in aufschlussreichen Momentaufnahmen: Am 25. April 1894 beispielsweise gibt Emile Zola, als es in der Folge der Panama-Affäre⁴¹ zur Aufdeckung grosser Korruptionsaffären auf höchster politischer Ebene und zu Bombenattentaten auf Seiten der extremen Linken kommt, einem Journalisten des *Figaro* folgendes, unerwartetes Statement ab. «Die Anarchisten sind Poeten. Es ist die ewig schwarze Poesie, so alt wie die Menschheit, wie alles Übel, wie der Schmerz. Es handelt sich um Wesen des Herzens, mit den Gehirnen von Sehern, ungeduldig in ihren Träumen. Glauben Sie nicht, dass dieser Menschenschlag von gestern wäre. Glauben Sie nicht, dass der anarchistische Traum jemals verschwinden würde. Der schwarze Traum der Zerstörer wird ewig neben dem blauen Traum der Idealisten fortbestehen. Alle beide gehören sie zu demselben Absoluten. Und sie werden so lange wie das Übel andauern, will sagen solange wie die Menschheit».⁴²

Die moderne Malerei, sie drängt und «kommt» gemäss Pierre Bourdieu, der die symbolische Revolution Manets und der Impressionisten untersucht hat, «zwischen 1870 und 1880 in Frankreich auf die Welt».⁴³ Andere zögern den Beginn bis zu Gauguin hinaus, wenn nicht gar bis zu den Kubisten. Der Kunst-Publizist Otto Hahn spricht ähnlich wie Sartre von einer «prise de conscience», die den frühen Avantgardisten der Moderne auszeichnet, und

⁴⁰ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. Main (1973), 1981, S. 39.

⁴¹ Die Panama-Affäre geht ins Jahr 1888 zurück. In dieser Epoche, befand sich die «Compagnie», die gegründet wurde, um den Panamakanal auszuheben, und von den Konstrukteuren des Suez-Kanals Ferdinand und Charles de Lesseps geleitet wurde, in grossen finanziellen Schwierigkeiten. Die investierten Gelder, die auf dem Spiel standen, stammten grösstenteils aus französischen Sparguthaben. Die Compagnie suchte den Ausweg aus der Finanzmisere, indem sie «obligations à lots» auf den Markt warf, nachdem sie die spezielle Schaffung eines Gesetzes dazu legitimiert hatte. Trotzdem aber sah sich die Compagnie im Februar 1889 gezwungen, Konkurs anzumelden, mit schweren Passiven und Unregelmässigkeiten in der Buchführung. Wie immer in solchen Fällen wurden unzählige Kleinanleger ruiniert oder finanziell schwerstens geschädigt. Die behördlichen Untersuchungen wurden über mehrere Jahre in die Länge gezogen, als von September bis November 1892 verschiedenste Tageszeitungen die Regierung anklagten, mit der Compagnie de Panama gemeinsame Sache gemacht und Schmiergelder in Empfang genommen zu haben. Doch von hundertundvier unter Verdacht stehenden Parlamentariern konnte nur gerade der Minister für Arbeit Bâihaut der Annahme von Bestechungsgeldern überführt werden. Um der öffentlichen Empörung Genüge zu tun, wurden des weiteren je gegen fünf Abgeordnete und fünf Senatoren Verfahren geführt. Doch verlor sich die Affäre langsam in der Leere der Justiz. Gemeinsam mit Bâihaut wurden einzig zwei Verantwortliche der Compagnie, Ferdinand de Lesseps und Gustave Eiffel vor den Kadi zitiert, wo sie auch bestraft worden wären, hätte nicht die Verjährungsfrist jede Verurteilung verunmöglicht.

⁴² Henri Mitterrand, *Préface*, in: Zola, Emile, Paris, Paris 1998, S. 11.

⁴³ Pierre Bourdieu, *L'institutionnalisation de l'anomie*, Cahiers du MNAM, Nr. 19-20, Juni 1987, *Moderne modernité modernisme*, S. 6.

setzt die Lebensdauer eines jeden neuen Bewusstseins sprungs auf fünf Jahre an: 1906-1907 Kubismus, 1910-1912 Abstrakte Kunst (Futurismus), 1916 Dada, Mondrian, 1924 Surrealismus, 1930 Konkrete Kunst.

Gemäss Hahn bräche die Epoche der Modernen Malerei also zwischen 1906 und 1907 an. Aus der Sicht der Literaturwissenschaft hingegen wäre 1912 das ideale Stichjahr, beginnt doch damals die breite Mallarmé-Rezeption, die das Buch «La Poésie de Stéphane Mallarmé» von Thibaudet auslöst. 1912 ist überdies das Jahr von Marinettis ersten futuristischen «Parole in libertà», der Beginn der Verräumlichung und Visualisierung der Dichtkunst. Für H. R. Jauss markiert das Jahr 1912 die «Epochenschwelle», das «Gipfeljahr», die «Epochenwende».⁴⁴

Wenn auch für die Moderne keine präzise Geburtszeit angegeben werden kann, so wird wohl niemand bestreiten, dass Paris *der* Ort der Modernität schlechthin ist, ihre kulturelle und politische Hauptstadt. In Paris konnte man die verschiedensten Richtungen und Tendenzen gründen oder zur Reife bringen. In Anschluss an Cézanne, der es noch vorgezogen hatte, im Midi zu leben, und an die Kubisten, schüttete man in Paris das Kind mit dem Bade aus Wiener Psychologie, afrikanischer Skulptur, amerikanischen Polizeiromanen, russischer Musik, Neokatholizismus, deutscher Technik und italienischem Nihilismus aus. All das und noch vieles mehr war im Gemisch, aus dem die Träume einer neuen, kollektiven Ästhetik entstanden.

Kaum hatte man sich vom Vier-Dimensionen-Schock des Kubismus erholt, holte auch schon Filippo Tommaso Marinetti voller Aggression und Kraftmeierei tief Luft und brüllte lauthals in die letzten heiligen Hallen des Beaux-Arts-Akademismus. Die Annonce im «Figaro» machte es publik. Wenig später schon rollten Ballas Automobil, Brancusis Flugzeugpropeller, Duchamps Fahrrad-Rad und schliesslich – der Erste Weltkrieg tobte – Légers 75Millimeter-Kanone über die Obstschalen Cézannes und die Mandolinen und Absinthgläser von Braque und Picasso hinweg. Der legendäre Besuch im Pariser Salon d'Aviation von 1912, den Léger zusammen mit Marcel Duchamp und Constantin Brancusi absolvierte, drängt das kunsthistorische Schlüsselerlebnis von 1906 in den Hintergrund, als Picasso im Louvre die Schau der primitiven iberischen Skulpturen von Osuna gesehen hatte und wegen seiner Leidenschaft dafür beinahe in einen Kunstraub verwickelt worden wäre. Die Dynamik der Maschine und der Krieg als die Summe der Mechanisierung und Industrialisierung zwang nach 1910 die Künstlerutopie immer stärker in die Knie, die den Traum des edlen Wilden aus Frühzeit, Südsee oder Afrika träumte. Die Statik und das malerische Durcheinander des Künstlerateliers

⁴⁴ H. R. Jauss, Die Epochenschwelle von 1912, Guillaume Apollinaire, Zone und Lundi rue Christine, Heidelberg 1986, S. 7, 25, 31.

wichen der Dynamik und der geputzten Ordnung von Garage und Werkstatt. Picasso und Braque folgten dem fabrikneuen Trend auf ihre Weise. Im Mechaniker-Outfit «bleu mécano» wurden sie proletarisierend bei ihrem Galeristen Kahnweiler vorstellig: «Patron, wir wollen unseren Lohn».

Die erhitzten Facetten des Cézanne-stämmigen Kubismus der beiden Möchtegern-Tagelöhner Braque und Picasso kühlen sich bei ihren Nachfolgern zunehmend wieder zu Zylinder, Kugel und Kegel ab. Mit politischen Inhalten angefüllt, die die diversen Realismen der Zeit bestimmen, verführen idyllische Familienszenen und Brigadetreffen, Komsomolzi, Industriearbeiter und Stilleben hüben wie drüben der Weltanschauungen niemanden zu der von Louis Aragon reklamierten Revolution.

Nach dem sinnlosen Wüten des Ersten Weltkriegs setzte Paris alles daran, um im Glauben an einen neuen Internationalismus leben zu können. Im 14. Arrondissement wurde die Cité Universitaire gebaut, ein grosszügiger Campus für Studenten aus 29 Ländern, die an der Sorbonne Aufnahme finden und Völkerverständigung praktizieren sollten. Le Corbusier bekam den Zuschlag für den Schweizer Pavillon.⁴⁵

Der Traum schien sich verwirklichen zu lassen. Und dann plötzlich – es läutete schon fast das Fanal einer Welt, nicht nur das einer Stadt ein – stiess Harold Rosenberg 1940 unter dem Titel: «Der Niedergang von Paris»⁴⁶ folgende, ausnüchternde Worte in die moussierende «gaieté» des Montparnasse: «Wir erleben das Ende des kulturellen Internationalismus, der in Paris zentralisiert war, und als dessen Symbol diese Stadt gilt». Der Niedergang der Moderne vollzog sich für den Amerikaner Rosenberg unter den Stiefeln der deutschen Wehrmacht, die Paris besetzte: «Strömungen, die die ganze Welt durchwehten, hoben Paris über die restlichen Landstriche, die es umgeben und sie hielten es hoch wie eine Trauminsel. Sein Niedergang, auch er war unvermeidbar wegen derselben versteckten Schwächen, wegen der Gefühlsseligkeit oder Weichheit, wie es seine Freunde von damals und seine Feinde von heute behaupten. Seit zehn Jahren bricht die ganze Zivilisation ein und holt Paris langsam zurück auf den französischen Boden. Bis zu dem Zeitpunkt, wenn Paris wieder seinen Rang als Hauptstadt einnehmen wird, dann, wenn die deutschen Panzer einfahren.»⁴⁷

Es war dieser von Rosenberg beschriebene Niedergang, auf den Walter Benjamin besonders feinfühlig reagierte, als er dem Paris des zwanzigsten Jahrhunderts das Grab schaufelte, indem er es zur Hauptstadt des 19.

⁴⁵ War es ein bundesrätliches Trostpflästerchen für den Wettbewerb des Völkerbundspalasts in Genf, als Le Corbusier nach eigenen Angaben den ersten Preis gewonnen hatte, aber nicht bauen durfte?

⁴⁶ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, Horizon Press, 1959, S. 207.

⁴⁷ Ebd., S. 217-218.

Jahrhunderts erklärte, die Geschichte als ewige Wiederkehr und die Moderne als Hölle definierte. Aber es gibt noch andere Todesstunden für Paris. Der Dadaist Richard Huelsenbeck proklamierte schon 1922: «Das alte Paris ist ein für allemal gestorben.»⁴⁸

Die verschiedenen Pariser Todesmeldungen interpretieren nicht nur Erschöpfungszustände zu einem Zeitpunkt, als die Reflexe der Lichterstadt und die Universalität der französischen Sprache zu erlöschen begannen. Sie reden darüber hinaus der Mobilität der Moderne das Wort. Denn Moderne ist ihrem Wesen nach nicht lokal. Moderne gehört nicht nur an einen spezifischen Ort. Paris war dadurch modern, dass es kosmopolitisch war. Paris war die Passage jener migrierenden Modernität, die sie einst im 19. Jahrhundert unter dem Namen «Avantgarde» auf die Welt gebracht hatte.

⁴⁸ In einem Text, der mit «En avant » betitelt ist, in: *Littérature, nouvelle série*, Nummer 4, 1. September 1922. S. 22.

2. Zum Begriff «Avantgarde»

Der Begriff «Avantgarde» (dt. «Vorhut»), der ursprünglich aus der militärischen Fachsprache kommt, wechselte bei verschiedenen Autoren zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Fronten hin zur Kultur. Vielleicht war es der Sozial-Utopist Saint-Simon in seinen «Opinions littéraires, philosophiques et industrielles» (1825); vielleicht war es Olindes Rodrigues, einer seiner Schüler, der im selben Jahr in einem Dialog unter dem Titel «L'Artiste, le savant et l'industriel», den Begriff des «visionnaire» in Wissenschaft, Kommerz und Kultur definierte, der in die Gesellschaft der Zukunft führen würde; vielleicht war es 1855, als Courbet seine One-man-show an der Türschwelle zur Exhibition Universelle auf die Beine stellte; vielleicht war es erst 1863, als Napoléon III dem Salon die Attribute «Avant-Garde, Décadence, Kitsch» zuge dachte⁴⁹.

Avantgarde als rein zeitlichen Vorläufer der Moderne, als jene Phase der Moderne vor ihrer Kanonisierung zu definieren, würde ihrem Kampf um Ausenseitertum, Autonomie und höhere moralische Gegen-Werte nicht gerecht. Paul Mann hat in seinem Buch «The Theory-Death of the Avant-Garde» mit Nachdruck auf das Paradoxon der Avantgarde hingewiesen: auf ihre Opposition, die das Bürgertum stützte, gerade weil sie dazu in Opposition trat. «War der Futurismus revolutionär oder faschistisch? War Dada affirmativ oder negativ? War der Surrealismus ästhetisch oder revolutionär? Suchte die Avantgarde die Autonomie auf dem Musenberg oder das Engagement auf den Barrikaden? Kommentatoren finden sich selbst immer wieder zwischen solchen Dichotomien gefangen, unfähig Pro und Contra zu sortieren, ohne dem auszulegenden Material Gewalt anzutun. Doch diese Gewalt ist der radikal dialektischen Natur des Materials inhärent. Im zwanzigsten Jahrhundert geht jede explizite Form von kultureller Opposition eine implizite Allianz mit der herrschenden Macht ein, und jede dieser Allianzen beschreibt auch eine Konfrontation, einen Bruch. Hinter der einfachen Auflistung von ästhetischen und ideologischen Oppositionen existiert eine sehr viel komplexere und konfliktreichere Dialektik, welche vielleicht der charakteristischste Gegenstand in der Geschichte der Avantgarde ist.»⁵⁰

Wenn wir uns an dieser Stelle noch damit zufrieden geben wollen, die Avantgarde als Subphänomen der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts zu verstehen, dann müssen sich seine Anfänge als Widersprüche und Skandale – man erinnere sich an Zolas poetische Interpretation der anarchistischen Attentate – bemerkbar gemacht haben, ohne die sie schlechterdings unbeachtet

⁴⁹ Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington und Indianapolis, 1991, S. 149)

⁵⁰ Ebd., S. 11.

geblieben wäre. Aus diesem Grund soll der rote Faden einer für das moderne Paris typischen Kunst des Wider- und Zersetzens zurückverfolgt werden, deren hervorragendste Vertreter Baudelaire folgendermassen bestimmte: «allen ist derselbe oppositionelle und revolutionäre Charakter gemeinsam; alle sind sie Repräsentanten dessen, was das Beste am menschlichen Stolz und Hochmut ist: jenes heutzutage nur allzu seltenen Bedürfnisses, die Trivialität zu bekämpfen und zu zerstören.»⁵¹

Peter Bürger schreibt in seinem Standardwerk «Theorie der Avantgarde»: «Während die politischen Intentionen der Avantgardebewegungen uneingelöst geblieben sind, ist ihre Wirkung im Bereich der Kunst kaum zu überschätzen. Hier wirkt die Avantgarde in der Tat revolutionierend.»⁵² Gerade weil Dada synkretisch alle Avantgardeströmungen in sich aufnahm und verdaut oder unverdaut wieder von sich gab, kann Dada exemplarisch für die Avantgarde bei Bürger gelesen werden. Bürger scheint als wichtigstes Kriterium für seinen Avantgardebegriff die radikale Negation der Kunst als solcher in Anschlag zu bringen. Er zählt andere Strömungen als Dada, die vor dem Ersten Weltkrieg entstanden sind, wie Expressionismus, Futurismus, Kubismus nicht zur Avantgarde im engeren Sinn des Begriffs. Dies begründet er damit, dass diese Bewegungen zwar eine Erneuerung der Kunst und die Reform des Lebens intendierten, aber den Kunstbetrieb unangetastet belassen. Insofern ist der Dadaismus die erste wirklich revolutionäre künstlerische Bewegung der Avantgarde, da er die seit dem Ästhetizismus der «Belle Epoque» deutlich manifest werdende Trennung zwischen einer autonomen Kunst und einer ökonomisch-sozialen Lebenswirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft attackierte.

Dada war zu Beginn der zwanziger Jahre ein weltumspannendes Mouvement, mit grossen und kleinen Filialen in Zürich, Barcelona, Berlin, Bukarest, Genf, Holland, Italien, Japan, Köln, Lateinamerika, Ljubljana, München, New York, Paris, Polen, Prag, Russland, Tirol, Weimar, Wien und Zagreb. Bewusst haben sich die Dadaisten, mit ihrem «Mouvement international», ihren «Weltkongressen», formal am grossen Komintern orientiert. Die Kampfnamen Tzara, Serner, Man Ray für Rosenstock, Seligmann, Rabinowich erinnern an Trotzki, Stalin, Lenin. Viele Mitstreiter waren Juden, «Juifs errants», die mit gekappten ländlichen Wurzeln, die Metropolen der Welt durchschweiften, um aus dem Globus eine Filiale des Dadaismus zu machen. Hätten sie reüssiert, lebten wir dann heute im Himmlischen Jerusalem oder in New Babylon? Dada war ein «Mouvement en voyage», eine Bewegung für Globetrotter und Vaganten, als Gepäck Duchamps «Boîte-en-valise», einen

⁵¹ Henri Schuman (Hrsg.), Charles Baudelaire. Der Künstler des modernen Lebens. Essays, Salons, intime Tagebücher, Leipzig 1990. S. 309.

⁵² Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974, S. 80.

Antikunstkoffer mit ein paar Kubikzentimetern «Air de Paris», und in den Manteltaschen Tzaras ominöse 4950 Artikel über Dada, als Beweis für die existente Inexistenz.

Dada in Paris

Als in den Nächten des Ersten Weltkrieges in Zürich die Buffonaden der Dada-Soiréen zelebriert wurden, kreisten über Paris die deutschen Zeppeline. «Verdummung, Heimatliteratur, Vater Sieg, Amputierte und Gasvergiftete»⁵³ prägten gemäss Philippe Soupault, dem ebenso elegant-begabten wie nervösen Dadaisten, das Pariser Klima der Kriegsjahre. Der geistige Horizont Frankreichs wurde von reaktionären, konfus vaterlandsliebenden Beschützern der Nation verfinstert, die wie Lampué, der Doyen des «Conseil municipal de Paris», an der Heimatfront für die Allianz von Kunst und Staat kämpften.

Bereits vor dem Krieg waren Nationalismus und Antisemitismus zu einem konstituierenden Element der französischen Kunstkritik avanciert. Der Spürsinn für antiartistische Umtriebe des berühmten Kunstkritikers Vauxcelles, dessen sprachschöpferischem Talent das Stichwort «Cubisme» zu verdanken ist, konnte bereits 1912 eine antinationalistische Unterwanderung ausmachen. Zu den als «Soldoalaques, Munichois, Slaves et Guatémaliens» enttarnten Teilnehmern des «Salon des Indépendants» zählte auch der nachmalige Dadaist Francis Picabia. Ihren Höhepunkt fand die Kampagne gegen die verrufene Avantgardekunst in einer 1915 einberufenen Konferenz über den Einfluss jüdisch-deutscher Kunsthändler auf den französischen Staat. Diese hatte den Apostel des Kubismus D. H. Kahnweiler ins Visier genommen und mit ihm die Vertreter der Avantgarde, die provokativ eingedeutscht «Kubiste» genannt wurden. Die Folgerungen des Kongresses reden eine deutliche Sprache: «Tout, musique, littérature, peinture, sculpture, architecture, art décoratif, mode, tout subit ... l'influence délétère des gaz asphyxiants de nos ennemis.»

Selbst der grosse Guillaume Apollinaire sah sich zur Zurückhaltung gezwungen. Ein Brief an Tristan Tzara vom Februar 1918 belegt, dass der Impresario der Avantgarde in den dadaistischen «Wolkenpumpen» Reste deutschen Giftgases witterte: «Was mich betrifft, so bin ich doch, obwohl ich Soldat war und verwundet wurde, obwohl ich Freiwilliger war, ein Eingebürgerter und muss deshalb äusserst umsichtig sein. Ich glaube, es wäre kompromittierend für mich, vor allem an diesem Punkt dieses vielfachen Krieges, wenn ich an einer Zeitschrift [Dada] mitarbeiten würde, so lobenswert

⁵³Clement Pansaers, *Vive Dada!* Marc Dachy und Holger Fock (Hrsg.), Berlin 1989, S. 24.

ihr Geist auch sein mag, die unter ihren Mitarbeitern Deutsche zählt, mögen sie auch noch so ententophil sein.»⁵⁴

Andererseits sprossen in Paris auf dem Humus der Balladen von François Villon, der Gedanken von Blaise Pascal und der Blasphemien des Marquis de Sade ungehemmt, phantastisch groteske und narkotisierende Nachtschattengewächse, gezeugt aus der ekstatischen Verschmelzung der Extreme Trivialität und Quintessenz. Der Spaziergänger Charles Baudelaire sammelte diese «Blumen des Bösen» und verteilte sie freigiebig an seine Freunde. Unter ihnen befand sich Stéphane Mallarmé, der 1897 in «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» den Zufall zum künstlerischen Schöpfungsprinzip erhob. In der Inhaltsangabe seines erst posthum erschienenen «Igitur» trieb er den eine spiralförmige Treppe hinabsteigenden Titelhelden direkt in die offenen Arme des Pataphysikers und Sonderlings Alfred Jarry. Die Absurdität in Jarrys «König Ubu» und der Theaterskandal, den das Stück 1896 hervorrief, sollte den Dadaisten zur Messlatte eigener Produktionen werden. Zufall, Simultaneität und *contradictio in adjecto* gehörten ebenfalls zum Repertoire des literarischen Aussenseiters Raymond Roussel (1877-1933). Dessen Wortscharaden und Rebusse evozieren geheimnisvolle Apparaturen und Versuchsanordnungen. Mit seinen «Junggesellenmaschinen» übte der Dandy sogar prägenden Einfluss auf den Solitär Marcel Duchamp aus, der bereits 1912 in Gesellschaft des Ehepaars Picabia-Buffet und Apollinaires einer Aufführung von Roussels «Impressions d'Afrique» beiwohnte. Eingedenk dieser illustren Stammväter wuchs in Paris jene neue, nachkubistische Generation von Jungpoeten heran, die seit 1917 – als erste Arbeiten der Spiegelgasse-Dadaisten in «Nord-Sud» und vor allem in Pierre Albert-Birots «Sic» erschienen – auf den leibhaftigen Auftritt Tzaras, als dem Träger des Dadamonokels am schwarzen Bande, vorbereitet war. Zu den Dada-Adepten des weiteren Umfelds zählten die Freunde von Adrienne Monniers Buchhandlung «La Maison des Amis des Livres», die sich unter dem Etikett «les potassons» zu einer Art protodadaistischen Club formierten. In der Rue de l'Odéon gaben sich Leute wie Léon Paul Fargue, Valéry Larbaud, Satie, Poulenc und Paul Valéry regelmässig vergnügliche Rendezvous. «Pour les potassons, le plaisir est un positif: ils sont tout de suite à la page, ils ont de la bonhomie et du cran» notierte die Hausherrin in ihren Memoiren. Stolz der Gruppe war die junge Juristin, Orientalistin und Bugatti-Fahrerin Raymonde Linossier alias Bibi-la-Bibiste, «le plus jeune potasson du monde», die sich vor ihrem frühen Tod ebenfalls im Dadakreis bewegte und deren 55 Zeilen umfassendes Opus magnum «Bibi-la-Bibiste» auf Initiative von Ezra Pound 1920 in «The Little Revue» abgedruckt wurde.

⁵⁴ Michel Sanouillet, *Dada a Paris*, Paris 1965, S. 364

Dada lag in der Luft. All den dynamischen Potassons, Poeten, Musikern und Malern des «Gai-Montparnasse» voran schritten André Breton, Philippe Soupault und Louis Aragon, die Herausgeber von «Littérature», einer seit März 1919 erscheinenden und zu ihrem Titel in antithetischer Beziehung stehenden Zeitschrift. Dieser Troika bedeutete Tzaras «Dada 3» mit dem «Manifeste Dada 1918» eine Offenbarung: «Il proclame la rupture de l'art avec la logique»⁵⁵, wie es Breton 1952 in den «Entretiens» formulierte. Seit sich Soupault und Breton 1917 an einem von Apollinaires «Mardi du Café de Flore» kennengelernt hatten, versuchten sie vereint die Konventionen der Dichtkunst hinter sich zu lassen und realisierten in «Les Champs Magnétiques» die erste konsequente Ausformulierung der automatischen Schreibweise. In ihrem schriftstellerischen Selbstbewusstsein verstanden sich Soupault und Breton in einer geistig-genealogischen Traditionslinie mit den «Poètes maudits» Verlaine, Rimbaud und Mallarmé, die ehemals «durch die Neuheit ihrer Formen», so Walter Mehring, Anstoss erregt hatten. Die Bewunderung für Lautréamonts «Gesänge des Maldoror» verband die beiden Wortalchemisten mit Louis Aragon, einem jungen Hilfsarzt, der ebenso wie Breton am Val-de-Grâce-Militärkrankenhaus Dienst tat und seinerseits durch die nihilistischen Offenbarungen des Überwirklichen und Irrealen in Isidore Ducasses Werk in dem Willen trainiert wurde, die Revolte Dadas auf die hauchdünne Eisschicht gesellschaftlicher Akzeptanz zu tragen.

Nachdem sich mit dem Ende des Ersten Weltkriegs die Zentrifugalkräfte der Zürcher Dada-Bewegung lösten, schickte sich die Garde von «Cabaret Voltaire» und «Galerie Dada» an, die «Perspektive des Käfigs», wie Hugo Ball die schweizerische Position nannte, zu verlassen. Durchlebte Schikanen der Zürcher Behörden, eine grassierende Grippewelle und die nervenzehrende Langeweile der Isolation, die sich seit der letzten Dada-Soirée am 9. April 1919 in der Limmatstadt ausbreitete, machten Tristan Tzara den Abschied leicht, zumal André Breton beteuerte, in den Hallen der Gare de l'Est dem Eintreffen des Brieffreundes aus Zürich entgegenzufiebern. Der triumphale Einzug, wie ihn Hans Richter in seinen Dada-Erinnerungen nachträglich inszenierte, blieb Tzara allerdings versagt: «In einem schneeweissen (oder lila) Automobil... unter einem Triumphbogen aus Pamphleten (die man über ihn geschrieben hatte) und unter einem Schauer von Feuerwerk, von den Ehrenjünglingen Picabia, Breton, Aragon u.a. erwartet.» In Wahrheit traf Tzara Mitte Januar 1920 in aller Stille in Paris ein, und das befreundete Ehepaar Francis Picabia und Gabrielle Buffet-Picabia schien mit der Beherbergung eher leicht inkommodiert denn hoch erfreut gewesen zu sein.

⁵⁵ Hörner Unda und Wolfram Kiepe (Hrsg.), André Breton, Entretiens – Gespräche, Dresden 1996, S. 257.

Versteckte sich hinter der exaltierten Sehnsucht Bretons womöglich bereits die Caprice und das Raffinement eines surrealistischen Souveräns? Mit der Möglichkeit, dass sich die hochgeschraubten Erwartungen in den Statthalter Apollinaires und Jacques Vachés nicht erfüllen könnten, wurde im «Littérature»-Zirkel immerhin spekuliert. «Was nun, wenn dieser Tzara ein schrecklich provinzieller Schweizer ist?», monierte Georges Auric. Und wie Louis Aragon in «Tristan Tzara arrivé à Paris» festhielt, liess die Demystifikation des Rumänen Samuel Rosenstock, so Tzaras bürgerlicher Name, bei gewissen Leuten nicht lange auf sich warten. Gleich Yvan Golls «Mitropäer», der sich gezwungen sieht, vor der Spannkraft und Geschmeidigkeit der Pariser Intelligenzija die Waffen zu strecken, machte Tzara die Erfahrung, dass jeder, der auf dem glatten Pariser Parkett unterliegt, «erledigt, nicht mehr interessant ist, höchstens nur wie ein Wildpret, noch wert, aufgefressen zu werden.» Das Halali erschallte denn auch im Falle Tzaras prompt. Bereits in André Gides Urteil über Tzara in der «Nouvelle Revue Française» vom April 1920 schwingt ein arroganter antisemitischer Unterton mit: «On me dit qu'il est étranger. Je m'en persuade aisément. Juif. – J'allais le dire.» Und obwohl Tzara weitere derartige Seitenhiebe einzustecken hatte – Pierre de Massots Äusserung «un juif roumain» in der Zeitschrift «Ça ira» vom November 1921 versetzte ihn derart in Rage, dass er den Autor beinahe zum Duell gefordert hätte – behielt er unbeirrt aller Querelen und Kabalen, welche Dada Paris begleiteten, seine kreative Arbeit und seine Zugehörigkeit zur internationalen Avantgarde im Auge.

Dada Paris vollzog, oder besser überstürzte sich in einer Unmenge von Anlässen und Publikationen. Es lassen sich allerdings drei grössere Erschütterungen von 1920 bis 1922 ausmachen, jeweils im ersten Trimester des Jahres, gefolgt von einer Anzahl schwächerer Nachbeben und Schwelbrände.

Trotz genannter Unkenrufe schien die dadaistische Fahrt ins Blaue zu Beginn ihren fahrplanmässigen und freundschaftlichen Lauf zu nehmen. Tzaras Ankunft wurde bis zum ersten «Vendredi de Littérature» am 23. Januar 1920 geheim gehalten, um die Neuigkeit wie eine Rakete mit grossem Trara zu zünden. Dank Tzara wurde die Veranstaltung denn auch zum tumultösen Erfolg. Nach dessen dreiminütigen «Surprise-Act» johlte es im Saal des «Palais des Fêtes», man skandierte «à Zurich!» oder «au poteau!», und Juan Gris versprach, den homo novus zu verprügeln. Mit Freude und Stolz über Tzaras exotischen Charme führten ihn die neuen Freunde wie eine seltene Trophäe im Stammlokal «Café Certà» an der Passage de l'Opéra ein. Am kurz darauf veröffentlichten «Bulletin Dada» der Pariser Fortsetzung von Tzaras Zürcher Zeitschrift «Dada», beteiligte sich denn auch beinahe die ganze euphorische Dada-Clique Francis Picabia, Louis Aragon, André Breton, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Eluard, Marcel Duchamp, Paul Dermée und Arthur Cravan.

Weitere Certà-Kommunarden übernahmen die Rückendeckung: Benjamin Péret, Céline Arnould, Théodore Fraenkel, Clément Pansaers, Blaise Cendrars, die Geliebte Picabias Germaine Everling, Charles und Jacques Baron sowie der nur als Name existierende Marcel Noll. Das vierseitige Faltblatt erschien als Programm zur «Matinée Dada au Grand Palais» vom 5. Februar, einer Konterveranstaltung zum Salon des Indépendants, und enthält unter anderem die berühmte Liste aller Präsidenten und Präsidentinnen des Mouvement. Die zu erwartende explosive Konfrontation Dadas mit dem Pariser Publikum wurde genüsslich bis zum Letzten getrieben. Tzara, um keine Zeitungsente verlegen, kündigte im Vorfeld Charlie Chaplin an und versprach, dass Gabriele d'Annunzio, Henri Bergson und der Prinz von Monaco geschlossen zum Dadaismus konvertieren würden. Das verschaukelte Publikum reagierte dementsprechend ungehemmt.

Die Illusion, dass das Volk ihre antibürgerlichen Losungen verstehen würde, sowie der sentimentale Hang der jungen Dadaisten zur politischen Linken liessen sie die Einladung von Léo Poldès annehmen, das Programm an einer Veranstaltung für Proletarier des «Club du Faubourg» zu wiederholen. Die mit Hegel beschlagene Delegation Tzara, Breton, Aragon und Ribemont-Dessaignes war bass erstaunt, als sich über tausend Interessierte in die klubeigene Kirche drängten. Doch blieb das Intermezzo der Ikonoklasten mit der Arbeiterklasse, die entgegen der Künstler und Intellektuellen des Salons weder «mit Philosophie, Enzyklopädien noch sozialer Literatur abgerieben» waren, enttäuschend. Sie liessen sich nicht im vorausgeplanten Masse provozieren.

Anlässlich der «Manifestation Dada» in der «Salle Berlioz dans la Maison de l'Œuvre» vom 27. März wurde nebst Ribemont-Dessaignes «Le Serin Muet» «La Première Aventure céleste de M. Antipyrine» aus Tzaras Feder gegeben. Der Autor profitierte von den Zürcher Erfahrungen, dass sich der Geist Dadas in einem bloss spontanen Cabaretspektakel mir nichts dir nichts in Vaudevillerauch verflüchtigt, weshalb mehr Wert auf Vorbereitung und Inszenierung der «Manifestation» gelegt wurde. Picabias zuschauereinschüchterndes und im Dunkeln vorgetragenes «Manifeste Cannibale» – «Vous êtes tous accusés: levez-vous. L'orateur ne peut vous parler que si vous êtes debout» – löste die Kakophonien von Ribemont-Dessaignes Komposition für Klavier «Le Pas de la Chicorée» ab.

Picabia, um ein Dezennium älter als die meisten Dada-Genossen, war in seiner oft widersprüchlichen Eigendynamik nicht für längere Zeit in die Gruppe einzubinden: «Quand j'ai fumé une cigarette, je n'ai pas pour habitude de garder les mégots». Im April 1920 stellte er in der Galerie des Dada-Verlages «Au Sans Pareil» aus, wo «whisky chromatique» gereicht wurde. Des Weiteren hob er neben seiner Zeitschrift «391» auch noch das Blatt «Cannibale» aus der

Taufe, worin er den Dadas anthropophagisch bissig die Zähne zeigte, um im Dezember in Gesellschaft derselben Dadas mit «whisky, thé, eau» seine Vernissage in der Galerie Povolozky zu feiern. Bei dieser Gelegenheit dirigierte Jean Cocteau eine Jazz-Formation bestehend aus Auric und Poulenc. Tzara sinnierte lauthals über «l'amour faible et l'amour amer», und Aragon wurde beinahe von der alten, extravertierten Baronin Deslande verführt.

Neben den fünf Nummern von Eluards «Proverbe» und dem offiziellen Dada-Bekenntnis in der 13. Nummer von «Littérature», «Vingt-trois manifestes du mouvement dada», ist als weiterer Höhepunkt des Jahres 1920 die Monsterveranstaltung «Festival Dada» in der «Salle Gaveau» vom 26. Mai zu verzeichnen. Hier übten sich Breton, Eluard, Buffet, Ribemont-Dessaignes, Fraenkel und Aragon – frei von den moribunden Posen professioneller Schauspieler – in Tzaras Stück «La deuxième aventure de monsieur Aa l'Antipyrine» in ungehemmtem Theaterspiel. Dies, obschon André Breton, der den Abend im Tenue eines Sandwichmannes bestritt, die Rolle des blossen Tzara-Interpreten keineswegs behagte. Eine «vaseline symphonique» mit 20 Personen auf der Bühne bildete den fulminanten Showdown, ohne dass die Verantwortlichen das Versprechen «Tous les Dadas se feront tondre les cheveux sur la scène!» eingelöst hätten. Das animierte Publikum belohnte die famosen Manifeste, Sketches und Gedichte mit fliegenden Tomaten und Koteletts aus der benachbarten Metzgerei.⁵⁶

Das Jahr 1921 wurde mit einem Kraftakt eingeläutet. Den Slogan des Pamphlets vom 12. Januar «Dada soulève tout» galt es unter Beweis zu stellen, und Marinetti schien der geeignete Sparringpartner. Kubismus, Unanimismus, Neoklassizismus, Paroxysmus, Ultraismus, Kreationismus, Ostrazismus waren entweder Fliegengewichte oder längst wieder aus dem Boxgeschäft ausgestiegen. «Citoyens, on vous présente aujourd'hui sous une forme pornographique un esprit vulgaire et baroque qui n'est pas l'idiotie pure réclamée par Dada – mais le dogmatisme et l'imbécilité prétentieuse.» Dieser Satz war der Rechte Haken, der die «Futuristenclaque» mitsamt ihren Taktilisten-Anhängern niederstrecken sollte. Und nachdem Breton, Aragon und Tzara mit viel Geheule eine Futuristen-Versammlung aufgerufen hatten, stand der Ausrufung einer «Grande saison dada» nichts mehr im Wege. Erste Verluste innerhalb der eigenen Reihen zeigten allerdings an, dass der dada-astrologische Zenit bereits überschritten war.

Picabia, der Urheber von «Jesus-Christ Rastaquouère» setzte sich mit einem Artikel in der «Comoedia»-Ausgabe des 11. Mai definitiv von Dada ab, da er nicht im Traume daran dachte, die wachsenden internen Sophistereien mitzumachen. Tatsächlich begannen bemühte Stilfragen das mittlerweile

⁵⁶ Michel Sanouillet, Dada a Paris, Paris 1965, S. 186.

etablierte dadaistische Kaffeehausleben zu prägen. Das Anti-Pathos war dabei, stereotype Züge anzunehmen. Am regnerischen 14. April vermochte die – das Happening vorwegnehmende – «Excursion» nach der malerisch ruinenhaften Kirche St. Julien-le-Pauvre, keine hundert Schritte von Notre-Dame entfernt, die Köpfe nur kurz durchzulüften. Auch die Furore machende «Exposition Max Ernst au Sans Pareil» wirkte sich mit der süffigen Parole «La mise sous whisky marin se fait en crème kaki & en cinq anatomies» nachhaltig realitätsstrübend auf die Gemüter aus.

Der «Procès Barrès» schliesslich blieb trauriger Mummenschanz. Mit ernster Miene wurde eine Puppe, den chauvinistischen «décadent» Maurice Barrès darstellend, wegen «Verrats» der dadaistischen Gerichtsbarkeit überstellt. Klammerheimlich schien sich Dada in der aufgesetzten Seriosität eines André Breton aus dem Gerichtsaal zu stehlen. Staatsanwalt Ribemont-Dessaignes: «Dada n'est plus présent de la scène. Dada pourrait être criminel, ou lâche, ou ravageur, ou voleur, mais non justicier».⁵⁷ Tzara blieb in der wohlausgesuchten Rolle eines Zeugen seiner polemischen Dadaexistenz treu: «M. Barrès reste malgré les actes défendables de sa vie le plus grand cochon du siècle.»⁵⁸

Unaufhaltbar driftete die hehre Vision des «Dada globe» in drei Kontinente auseinander. Sie hiessen Picabia, Tzara, Breton. Dem für den «Salon Dada» vorgesehenen Rollentausch, Poeten als Maler und Plastiker, leisteten die Dadaisten mit Ausnahme Bretons noch einmal Folge, und die Vorführung von Tzaras «Cœur à Gaz» knüpfte an die frühen Dada-Erfolge an. In der danach aufgesuchten Tiroler Sommerfrische schien «Dada au grand air» neue Kräfte zu tanken. Breton hatte die Bekanntschaft Marcel Duchamps gemacht und war hingerissen: «Marcel Duchamp ... de l'intelligence de qui quelques traits qui m'étaient parvenus me faisaient supposer merveilles.» Frisch motiviert legte er auf seinem Pilgerweg zu Sigmund Freud nach Wien in Tzaras Adlerhorst bei Imst Rast ein. Während die versöhnende alpine Geselligkeit Breton, die Eluards und Tzara alle persönlichen Unstimmigkeiten und den Verlust des müde gewordenen, dadavitalen Überraschungseffektes vergessen liess, benutzte der Belgier Clément Pansaers die Pariser Spielpause, um in «Ça ira» den Nekrolog auf Dada zu halten: «Dada, sa naissance, sa vie, sa mort».

Im Moment aktionistischer Stagnation erschienen die Dada-Kleinode mit den melancholischen Titeln: «Les Malheurs des Immortels», ein Prosaband Paul Eluards mit Collagen von Max Ernst, sowie Benjamin Pérets «Le Passager du Transatlantique» mit Zeichnungen von Arp. Tzara blieb bis in den Winter hinein auf Reisen. Die Vernissage der von Duchamp angeregten ersten Pariser

⁵⁷ Ebd., S. 275.

⁵⁸ Tristan Tzara, *Œuvre complet*, volume 1, Paris 1975, S. 623.

Einzelausstellung Man Rays am 3. Dezember in der «Galerie Six» fand ohne den Dada-Tzaren statt. Auch das von Picabia organisierte Neujahrsfest «Réveillon cacodylate» wurde ohne ihn begangen, da er es vorzog, die Weihnachtstage in Köln bei Max Ernst zu verbringen.

Breton nutzte die Abwesenheit Tzaras für die Vorbereitungen zu einem nicht einmal im aporistisch-dadaistischen Sinne undadaistischen Streich. Ein «Internationaler Kongress zur Festlegung der Richtlinien des modernen Geistes», kurz «Congrès de Paris», sollte eine Standortbestimmung herbeiführen. Breton und die Seinen versprachen sich davon die unbestrittene Führungsposition innerhalb der Bewegung, wenn nicht der ganzen Avantgarde überhaupt. Diese letzte Eruption hatte nun selbst den Dadaseismographen havariert. Duchamp hielt nichts vom «Rigorismus eines Breton, dessen Bedürfnis, alles in Formeln und Theorien zu fassen», und Tzara boykottierte das Unternehmen in der Überzeugung, dass die Unterwerfung künstlerischer Gedanken unter Persönlichkeiten gefährlicher als alle Reaktion sei, woraufhin zwischen Januar und April in Aufsätzen wie «Les Dessous de Dada» in aller Öffentlichkeit die schmutzige Dada-Wäsche gewaschen wurde. Anklagen, Verleumdungen, Rechtfertigungen, Richtigstellungen und Vermittlungsversuche lieferten sich ein letztes Dada-Gefecht, währenddessen Breton am 27. Februar in «Comœdia» bereits ostentativ beim «Après Dada» weilte. Picabia suchte mit einer in St. Raphaël eigens herausgegebenen Zeitschrift «La Pomme de pins» wieder die Nähe Bretons, und der Schachspieler Tzara wies sich als konditionierter Gegner aus, indem er sein sentimentales Herz in den schützenden Bart der Indifferenz hüllte. Unter der Rubrik «Dernière Heure» in der Zeitschrift «Le Cœur à barbe» ist zu lesen: «Le Congrès meurt de nationalisme au chocolat, de vanité vanillée et de la bêtise presque suisse de quelques-uns de nos plus précis concitoyens.» Einen Tag nach dem Erscheinen von «Le Cœur à barbe», das mit tzaratreuen Beiträgen von Fraenkel, Eluard, Serner, Ribemont-Dessaignes, Satie, Rose Sélavy, Huidobro, Soupault, Josephson und Péret gespickt ist, meldete der Kongressbefürworter und nach Ordnung dürstende Purist Ozenfant dem gereizten Breton das Scheitern des Projektes.

Die «Soirée du Cœur à barbe» vom 6. Juli 1923 war nur noch ein Postscriptum zu Dada Paris. Dass Tzara den Abend zusammen mit Künstlern wie Iliadz, dem Erfinder der lettristischen Sprache «Zaum» und dem Ehepaar Delaunay organisierte, verleitete Aragon zur schnöden Bemerkung: «Au fond il en était réduit à ces gens-là parce que nous l'abandonnions.» Im ausverkauften Theater Michel kam es zum erwarteten Eklat. Breton, dem nur auf sein Drängen hin Einlass gewährt wurde, schwang sich – aufgebracht vom unverwüstlichen Dadagehabe Pierre de Massots – stockschwingend auf die Bühne und brach dem armen Poeten mit einem sportlichen Schlag den Arm. Tzara, auf etwas

Ähnliches gefasst, liess die Surrealistenfalle zuschnappen und rief, auf den Attentäterweisend, nach einer wohlweislich postierten, zivilen Sicherheitskraft: «Celui-là, Monsieur l'Agent!» – Ein Satz, den ihm Aragon nicht verziehen hat.

Biographischer Tour d'horizon

Drei Künstlerbiographien, die mit Paris verwoben sind, sollen stellvertretend für die Epoche vor dem Ersten und vor dem Zweiten Weltkrieg mit ihrem sich wandelnden Zeitgeist in Erinnerung gerufen werden, um sich die Bandbreite der Themen und Visionen, die in der Stadt blühten, vor Augen zu führen. Fernand Léger steht für eine realpolitisch orientierte art engagé auf der Höhe der Kunst seiner Zeit. Jules Pascin ist der vagierende Ausländer, der Paris zur Bühne seines eigenen existentiellen Dramas macht, und Piet Mondrian ist der konkrete Utopist, der in der Nachfolge von Kandinsky einen Weg beschreitet, der auf verschlungenen Pfaden bis hin zum Informel führt.

Fernand Léger

Légers Beitrag zum Kubismus der ersten zehner Jahre wurde wegen der technoiden Grundelemente vom berüchtigten Kritiker Vauxelles als «Tubismus» ins Lächerliche gezogen. Léger selbst bezeichnete seine frühen Vorstösse ins Ungegenständliche als «Contrastes de formes». Die trommelartigen Zylinder mit ihren grellweissen Schlaglichtern stossen aufeinander, suggerieren Dichte, Licht und Bewegung, nicht aus Zufall sondern Légers Gleichung gehorchend: «Kontrast = Dissonanz, folglich ein Maximum an Ausdruckskraft».

Léger hatte seinen Weg von Cézannes Reflexionen über die Phänomenologie der Wahrnehmung, den Bezügen zwischen Wahrnehmung und Verständnis, der Reinigung des Naturdings hin zum «Style puriste» eingeschlagen. Das Interesse an der Ingenieurästhetik des technischen Zeugs sollte ihn nach dem Krieg in die Nähe Jeannerets (Le Corbusier) und Ozenfants bringen, die in ihrer Zeitschrift «Esprit Nouveau» einen streng formalen Purismus vertraten. Allein, Léger war sich immer der Randständigkeit und Blutarmut puristischer Formvollendung bewusst: «Der Purismus hat mich nicht berührt, eine allzu magere Angelegenheit für mich, diese abgeschlossene Welt. Aber es war doch nötig, dass es gemacht wurde, dass man zum Äussersten ging.»⁵⁹

1914 kam Léger an die Front. Seine Schwäche für das unsentimentale Ineinandergreifen technischer Räderwerke steigerte sich dort noch. Organisation und Logistik des Unternehmens Krieg bewunderte der Maler als Ausdruck einer übergreifenden Maschinen-Logik, die er bis hinein in die Kameraderie der Soldaten zu erkennen glaubte.

Neben dem simultanen Stakkato der Höllenmaschine bannte Léger inmitten des Stellungskriegs der Anblick aufgedunsener Kadaver, von der Hitze mumifizierter Schädel, abgerissener Gliedmassen, kurz der pietätlose Umgang

⁵⁹ Zitiert nach: Horst Richter: Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Köln (1974), 1990, S. 114.

mit Menschenmaterial. In einem Brief beschreibt er, wie sich die Soldaten in Ermangelung anderer Baustoffe, Unterstände aus herumliegenden Leichenteilen zurechtzimmerten und wie er, Léger selbst, den Lederstiefel samt Fuss eines toten Kameraden als Halterung für seinen Karabiner benutzte. Ein forschender Close-up-Blick bemächtigte sich seiner: «Les mains surtout sont extraordinaires. Il y a des mains dont j'aurais voulu prendre la photo exacte. C'est ce qu'il y a de plus expressif. Plusieurs ont les doigts dans la bouche, les doigts sont coupés par les dents.» (Verdun 30. 10. 1916). Der Schreckensfokus blieb Léger zu eigen. Zur modisch kosmetischen Pracht sublimiert tauchte die alte Frontfaszination in einem Aufsatz von 1925 wieder auf: «Ich fotografiere so scharf wie nur möglich den klar beleuchteten Fingernagel einer modernen Frau. Dieser gepflegte Fingernagel ist „aufgewertet“ wie ihr Auge oder ihr Mund. Er ist ein eigenständiges Objekt.»⁶⁰ Légers Nachkriegsstil wurde wieder gegenständlicher. Köpfe, Hände, Arme schälten sich aus dem Formengemenge befriedeter urbaner Kakophonien heraus und markieren «schöngeschminkt» ihre Präsenz in der Vorstellungswelt des Kriegsveterans: «Welch ein Bild, die schönen Apotheken des Boulevard Sébastopol, die Pferdemetzgereien der Rue de la Roquette und, mittendrin, eingezwängt und hingekuschelt – man könnte weinen vor Rührung! – der gute alte Kaufladen von anno 1880 im Schatten einer Parade von hundert in strammer militärischer Ordnung nach Grösse und Umfang gehängter Pferdekeulen.»⁶¹ Schlummert in Légers Front- beziehungsweise Vitrinenschilderung nicht Georges Batailles Begriff des «Heterogenen», der sich in jenem explosiven Augenblick des faszinierten (erotischen) Erschreckens definiert, wenn alle Kategorien des vertrauten Umgangs von Subjekt und Umwelt zusammenstürzen?

Georges Bataille, in den späten zwanziger Jahren Herausgeber der Zeitschrift «documents» und Kopf des «Cercle Communiste Démocratique» erlebte die bürgerliche Gesellschaft als eine Gesellschaft der Dinge, die dem Waren-Fetischismus verfallen sei und mittels kapitalistischer Produktionsweise Reichtümer akkumuliere. Es versteht sich, dass die Diskussion des Gegenständlichen und der Abstraktion nicht bloss auf dem ästhetischen Terrain geführt wurde. Die Kunstdiskussion der Zwischenkriegszeit war immer auch eine politische. Seit ihren Ursprüngen sah sich die zur Abstraktion tendierende Moderne der Kritik ausgesetzt, einer elitären und intellektuellen Minderheit vorbehalten zu sein. Léger schloss sich der Kritik an: «Die abstrakte Malerei wird beherrscht von jener Sehnsucht nach Vollendung, die Heilige und Narren hervorbringt. Das ist der äusserste Zustand, wo lediglich einige schöpferische Geister und ihre Bewunderer sich halten können.» Bewusst verfolgte Léger mit

⁶⁰ Fernand Léger, *Lettres de guerre*, Paris 1989, o.S.

⁶¹ Ebd., o.S.

seinem Stil des «Nouveau Réalisme» eine gegenständliche Linie, die die Arbeiterklasse ansprechen sollte, ohne sich jedoch an das Diktat des sozialistischen Realismus zu halten. Bühnenbilder und Kostümentwürfe belegen Légers Traum einer kollektiven Ästhetik. Vor allem in den symbiotischen Gemeinschaftsarbeiten mit Blaise Cendrars durchbrach Léger die Grenzen einer introvertierten Malerei. Peter Weiss beschrieb in «Die Ästhetik des Widerstandes» das kommunistische Gebot der Stunde: «[Es] kam die Frage auf, was nun besser sei, das, was dem hoch entwickelten Intellekt Nahrung gab, oder das, was dem Anfänger weiterhalf... Gegenständliches wurde (im Sowjetstaat) verlangt, das sich prüfen, kritisieren liess, wie ein Motor, eine Baukonstruktion.»⁶² Dass Léger zuviel an die Schönheit der Maschinen und zu wenig an ihre politischen Ursachen und Konsequenzen dachte, war für Louis Aragon Zeichen mangelnder Gesinnung. Léger drohe in die Sphären des Dekorativen abzurutschen, lautete 1935 Aragons Verdikt angesichts der faschistischen Bedrohung: «Le monde n'est pas aussi simple que vos yeux de peintre.»⁶³

Die Facetten von Légers letztlich Cézanne-stämmigen Realismus brechen sich immer am Objekt: Zylinder, Kugel und Kegel. Ein integeres Sujet – oft sind es typisierte Menschen in einer urbanoiden Kulisse – führt Geschwindigkeit und Dynamik vor Augen, ohne Tragik und Vergänglichkeit. In der Tat verhetzen diese Arbeiten niemanden zu der von Aragon reklamierten Surrealistischen Revolution. Alle nichtabstrakten Tendenzen der Zwischenkriegszeit, wie Verismus, Neue Sachlichkeit; magischer, sozialer, sozialistischer und expressiver Realismus haben mit Légers Mechanomorphose etwas gemeinsam: Es fehlt ihnen der Ekel vor dem Gegenständlichen. Die Bilder eines George Grosz, Otto Dix oder einer Käthe Kollwitz scheinen zwar vor Ekel zu platzen, doch selbst Schieber, Krüppel, Hurenböcke, Mutterweh und hungrige Kinderaugen geben den Blick frei auf das schaurige Vergnügen mimetischen Delektierens. Die Puristen Le Corbusier und Ozenfant versuchten ab 1918 dieses Gruselkabinett mit dem unsentimentalen Malen von Porzellan, liegenden Gitarren und aufgeschlagenen Büchern in die Schranken zu weisen. «Retour à l'ordre» lautete ihr Motto gegen kubistische und dadaistische Auswüchse. Dementsprechend hüpfen Schlemmers Männlein und Weiblein wie beim «Mensch-ärgere-dich-Nicht» Bauhaustreppen rauf und runter. Hoerle setzt der unbekannten Prothese ein Denkmal und Seiwert zieht in der «Neuen Kölner Malerschule mit proletarischem Goldgrund» den Arbeitern «Badekappen» über. Léger, der viele Projekte Le Corbusiers unterstützte, war sich trotz aller Freundschaft zum aufstrebenden Architekten der Blutarmut

⁶² Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstandes*, Frankfurt a. Main (1975), 1988, S.67.

⁶³ Pierre Daix, Louis Aragon. *Une vie à changer*, Paris 1994, o.S.

puristischer Formvollendung bewusst: «Der Purismus hat mich nicht berührt, eine allzu magere Angelegenheit für mich, diese abgeschlossene Welt. Aber es war doch nötig, dass es gemacht wurde, dass man zum Äussersten ging.»

Léger ging seinen eigenen Weg. Mit seinem Filmexperiment «Ballet mécanique» von 1923/24 hätte der Maler eigentlich den Sprung aus der Malerei geschafft, hin zur modernen künstlerischen Nutzbarmachung der Technik. Dass er dieses Experiment nicht weiter verfolgte, mag erstaunen. Erstaunlich auch, dass Léger nach den Ausflügen in die Abstraktion – 1925 malte er ungegenständliche Wandmalereien in einer von Mallet-Stevens gebauten Halle – dem Objekt und der Abbildung des Menschen verpflichtet blieb. Rückblickend schrieb er: «Le corps humain objet ça a l'air d'aller reculons. Mais je crois que personnellement là sont mes <limites>.»

Doch wie geht der Rhythmus des modernen Lebens nach 1924 weiter? Léger, der mit seinem klassischen Stil zehntausende Arbeiter zu speisen gedachte, sah in der heiligen Dreifaltigkeit Kandinsky, Malevich, Mondrian nicht mehr als die Rolle des Predigers in der Wüste. Während Mondrian hinter dem Schleier der Maja die Läuterungs-Koordinaten des tragischen Daseins wählte, freute sich Le Corbusier, dass man die Gabel, ein wahres «objet typ», kein zweites Mal zu erfinden brauchte und machte sich am Strand zwischen Genua und Nizza auf die Suche nach Muschelchen und rundgespültem Holz, den «objets trouvés». Dabei näherte sich sein Malstil demjenigen des spanischen Minotauren Picasso an. Dieser liess 1935 verlauten: «Abstrakte Malerei ist nichts als Peinture, wo aber bleibt das Drama?» – Das Drama? Während es sich Léger zur Aufgabe machte, mit seiner Malerei Zehntausende zu speisen, war für ihn die heilige Dreifaltigkeit Kandinsky, Malevich, Mondrian nicht mehr als Prediger in der Wüste. Seine blank geputzten Schönheiten geniessen dabei für den heutigen Betrachter etwas allzu ungerührt von den Wirren und Bedrohungen der Zeit ihr Frühstück aus der Tube.

Das Paris der Zwischenkriegszeit und seine «École» waren das Zentrum der internationalen Kulturdiskussion. An der Rive-Gauche versammelte sich jener lose Bund aus Kaffeehaustisch-Hüpfern, auf die die ganze intellektuelle Welt blickte, die allerlei europäische Streuner und amerikanische Autoren der «lost generation» anzog: F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Henry Miller.

Weil Pariser Kunst in jenen Tagen Antipode aller Nationalismen war, konnten sich die Kunstschohlen zahlreicher Nationen durch die Pariser Kunst bestätigen, konnten hier nach 1933 ein internationaler antifaschistischer Schriftstellerverein gegründet werden und unter Ilya Ehrenburgs Ägide tagen.⁶⁴

⁶⁴ Siehe dazu: Herbert R. Lottman, *The Left Bank. Writers, Artists, and Politics from the Popular Front to the Cold War*, Chicago 1982.

Jules Pascin

Ein typischer Maler dieser internationalen Ära ist Jules Pascin, der zu den in Vergessenheit geratenen «Peintres maudits» des Montparnasse gehört. Pascin, als Julius Mordecai Pincas 1885 in Bulgarien geboren, liess sein Pseudonym französisch «Passkine» aussprechen – eine kleine Ärgerlichkeit zum Vorteil der Eingeweihten. Zu diesen zählten etwa Ernest Hemingway, Ilja Ehrenburg oder André Salmon. Ihre Erinnerungen an den Mann mit dem Bowler, der die Nacht im Montparnasse zum Zeugen seiner Alkoholexzesse, Verzweiflungen und Lüsternheiten machte, finden sich in zahlreichen literarischen Zeugnissen. Feinnervig und hastig ist der Strich des Zeichners, dem das Ölbild allzu lange Durststrecken nüchterner Konzentration abverlangte. Die Gegenstände seiner Gemälde bleiben Andeutungen. Verwischt aufgetragene Silhouetten und perlmuttgraue Farbfelder wirken so abgeschossen und speckig wie der durchschimmernde Stoff der Leinwand.

Früh kam der Provokateur Pascin zu Bekanntheit. Nachdem er vom Golem-Schöpfer Gustav Meyrink für den *Simplizissimus* entdeckt worden war, stellte er bereits 1907 bei Cassirer in Berlin aus. Vor allem seine lasziven Aktbilder fanden fortan schnell und unter dem Ladentisch den Weg zu solventen Sammlern.

Zunehmend identifizierte sich Pascin mit der Rolle des trunkenen Silens. Der Rausch entlockte seiner Feder schwüle Wolken erotischer Paresse und blasierte Abgesänge auf die «ratés» und «mauvais riches». Bukarest, Wien, München, Paris, Côte d'Azur, ziel- und planlos waren die Stationen, auf denen pittoresk hingetuschte Landschaften entstanden. Wilhelm Ude und Guillaume Apollinaire, die in Paris stationierten Apostel der «Ultra Modernen», begeisterten sich für ihn. Er liebte Lucy Vidil, heiratete Hermine David. London, Havanna, South-Carolina, Texas, New York, Tunesien, Pascin entzog sich dem Ersten Weltkrieg und wurde – dank dem Bürger Alfred Stieglitz – Amerikaner. Ab 1922 hauste er wieder in Paris und finanzierte die legendäre Montparnasse-Bar *Le Jockey*, wo man ihn bisweilen hinter dem Schlagzeug sah. Als ihn die Kritik zum «maître de l'École de Paris» kürte, rief er den Pento-orthoxenophagismus aus (die Kunst, sich Ausländer direkt und fünffach einzuverleiben). Lakonisch machte er deutlich, dass die so genannte Schule von Paris mehrheitlich ein Nationalitäten-Cocktail von jiddisch bis japanisch sprechenden Emigranten war. Ihre Exponenten trugen Namen wie Soutine, Zadkine, Chagall, Mané-Katz, Modigliani oder Foujita.

Eine reizvolle Unausformuliertheit behauptet sich in Pascins Schaffen – vom spitzen Realismus des Kunststudenten bis hin zur expressionistischen Zerfahrenheit des morphiumsüchtigen, monomanen Gallenkolikers, der sich am 2. Juni 1930 im Atelier, Boulevard de Clichy, die Pulsadern öffnete. Pascin

war nicht der erste unter den verrufenen Malern. Aber seine Feder- und Kreidezeichnungen kämpfen in der oberen Gewichtsklasse gegen die Trostlosigkeit der Existenz.

Der Mythos von Paris, wie ihn ein globetrottender Pascin paradigmatisch inkarnierte, beschränkt sich nie bloss auf die Kunst und den erotischen Tingeltangel in Montmartre. Wer immer auf der Welt eingedenk der Menschenrechte «1789» sagt, der sagt «Paris». Das symbolische Polit-Datum ist mit der symbolischen Stadt untrennbar verbunden.

Piet Mondrian

Piet Mondrian, Mystiker, Theosoph, Mitgründer des Neoplastizismus, leidenschaftlicher Jazztänzer und «célibataire» kommt aus einem Umfeld, dass irgendwo bei Van Gogh ansetzt und benachbart ist mit den wenig bekannten ekstatischen Landschaften einer Jacoba van Heemskerck, den penetranten Selbstbildnissen eines Dick Ket oder den frontalen Kopfstudien Pyke Kochs. Diese Künstler von – im besten Sinne des Wortes – nationaler Bedeutung stehen für «réalités naturelles» und paraphrasieren die frühe Entwicklung Mondrians. In einer von Suzanne Pagé kuratierten Ausstellung vor fünf Jahren im Pariser Musée Moderne de la Ville de Paris flankierten zwei grosse Figuren des holländischen Symbolismus, Jan Toorop (1858-1928) und Johan Thorn Prikker (1868-1932) Mondrians Aufbruch von der Den Haager Schule nach den esoterischen Gefilden der Maler des Zeeland, wo die englischen Präraffaeliten ebenso rezipiert wurden wie William Morris' «Arts and Crafts»-Bewegung oder Joséphin Peladans «Ordre Rose+Croix du temple et du graâl». Mondrian, der in seiner Jugend mit dem calvinistischen Predigertum liebäugelt und erst auf Zuraten seines Maleronkels Frits die Künstlerlaufbahn einschlägt, teilt spätestens seit seinem ersten sommerlichen Besuch in Domburg 1908 Toorops und Prikkers Bedürfnis nach okkult-mysteriösen Theorien, gespiessen aus der hinduistischen «Mutterreligion». 1909 schliesst sich Mondrian denn auch der von Helena P. Blavatsky begründeten theosophischen Gemeinschaft an, aus der sich 1911 Rudolf Steiners Anthroposophische Gesellschaft abspaltet. Die Lektüre Homers, Shakespeares, Nietzsches und Schoenmakers verwebt sich mit Kabbala, Alchimie, anarchistischen und sozialistischen Utopien. Zu dieser Zeit suchen die bildenden Künstler Hollands den Anschluss an die tonangebenden, vornehmlich französischen Malstile. Die lichtschwangeren, onirischen Szenarien der Luministen Leo Gestel und Jan Sluijters ebenso wie Mondrians Baum- und Strandbilder um 1910 lassen pointilistische und fauvistische Einflüsse erkennen. Doch Mondrian beginnt sich zu dieser Zeit bereits von einer mimetischen Darstellung zu lösen und kombiniert die Farben Blau, Gelb und Rot, die er später auf ihre primäre Funktion reduzieren wird. Diese Entwicklungsphase war in der Ausstellung durch ausserordentliche Bildwerke

wie «Le Nuage rouge» oder «Bord de Mer» von 1907 beziehungsweise 1908 vertreten. Ebenfalls gegen 1909 identifiziert der Künstler in Notizen zu seinen Skizzenheften die Horizontale als weibliches Prinzip im Gegensatz zur geraden vertikalen Linie, die er mit dem männlichen Element assoziiert.⁶⁵ «Reclining Nude: Dunes et Mer», dieser Doppeltitel einer in Format und Gestaltung betont horizontal gehaltenen Zeichnung von 1912 veranschaulicht die aus heutiger Sicht etwas disparate geschlechterspezifische Deutung Mondrians.

Erste Aufenthalte in Paris bringen Mondrian ab 1911 mit den Arbeiten Picassos, Braques, Dufys und Cézannes in Kontakt. Angestammte Sujets wie Bäume, Landschaften, Stilleben bereichert der bereits 39 jährige mit dem Thema der Pariser Häuserfassaden und Brandmauern. Unter dem Einfluss des analytischen Kubismus reifen Stilisierung und Abstraktion zunehmend heran. Rhythmen und formale Kompositionen fein geometrischer «+ -»-Muster lösen allmählich das gespannt gekrümmte Baumgäst ab. Eine Entwicklung, die 1913 anlässlich des «Salon des Indépendants» Guillaume Apollinaires lobende Aufmerksamkeit erregt. Mit der Reinigung der Bildkomposition geht auch ein Kappen Mondrians niederländischer Wurzeln einher. Hat er bis anhin mit Mondriaan signiert, tragen die acht Bilder, die er an die zweite Ausstellung des «Moderne Kunstkring» nach Amsterdam schickt, nun den französisierten Namen Mondrian. Des Weiteren zieht er in despektierlichen Briefpassagen gegen seine «schlammige» Heimat und das Leben zwischen den in Holland allgegenwärtigen «Heuhaufen» her, denn die Verwirklichung seiner angestrebten, ästhetischen Harmonie basiert auf Urbanität und nicht auf «roher» Natur. Im Vordergrund Mondrians Vision steht ein geistiger Gehalt der Natur, der nach Abstraktion verlangt, um sich als eine vom Tragischen gereinigte, universelle und reine Geistigkeit offenbaren zu können – und dies nicht bloss im plastischen Ausdruck. Mondrian sieht in seiner Malerei das Instrumentarium zur Veränderung der Welt und zur Erschaffung eines neuen, ausgeglichenen Menschengeschlechts. Dieses Suchen ist offenbar mit der Vision einer vierten Dimension verbunden. 1927 schreibt Mondrian: «*Die Dinge sind nur innerhalb von Zeit und Raum schön oder hässlich (...) ausserhalb der Zeit ist alles gut*».⁶⁶

Zurück zur Geschlechterproblematik. Um das Gute und Böse im Hegelschen Wortlaut «aufzuheben», muss sich der Maler gemäss Mondrian in eine geschlechtsneutrale oder hermaphroditische Position versetzen. Ein Topos der Avantgarde ist damit thematisiert, der zeitgleich mit Mondrian auch in der Indifferenz des Ding-Fetischisten Marcel Duchamp zum Ausdruck kommt. Dass Mondrian wie Duchamp das Ende der Kunst prophezeit, mag erstaunen.

⁶⁵ Siehe dazu: La beauté exacte. De Van Gogh à Piet Mondrian, Suzanne Pagé (Hrsg.), Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Ausst. Kat.), Paris 1994.

⁶⁶ Ebd., S. 88.

Obschon Mondrian den Zeitpunkt in ferne Zukunft aufschiebt, hofft er, dass eine im Leben ihre Realisierung findende Kunst sich erübrige. «De Nieuwe Beelding» (der Neoplastizismus) sollte die Werkstatt beflissener Adepten einer individuellen und universellen Harmonie werden. Mondrian: *«Die messianische Welt wird eine Welt ohne Abbild sein, in der es keinen möglichen Vergleich mehr gibt zwischen dem Bild und dem Dargestellten.»*⁶⁷

Mondrian soll von einem reservierten, schwer zugänglichen Naturell gewesen sein. Nur einige wenige, wenngleich langjährige und ergebene Freundschaften säumen seinen Weg: Der belgische Biograph und Bewunderer, Michel Seuphor (Fernant Berckelaers) sowie die Stütze in der Not, Charley (Pontifex) Toorop, die Tochter Jan Toorops und ebenfalls Malerin. Andere, künstlerisch sehr fruchtbare und intensive Beziehungen, vor allem zu der sich 1917 formierenden De Stijl-Gruppe um Theo van Doesburg (1883-1931) und Bart van der Leek (1876-958), gestalten sich komplizierter. Theo van Doesburg, Maler, Poet, Kunstkritiker und unermüdlicher Propagandist neuer Kunstbewegungen war neben Bart van der Leek, von dem Mondrian die radikale Reduzierung von Form und Farbe – nicht aber das Verhaften im ableitbaren, realen Sujet – übernimmt, eine dominante Rahmenfigur. Bart van der Leek versteht unter Abstraktion die ästhetisch konsequente Dekomposition des Figurativen, was in der Studienserie «Auf dem Rücken der Esel» von 1917 für die Besucher didaktisch anschaulich gemacht wird. Van Doesburg zeigt sich fasziniert von Mondrians Bildkonzept des rechten Winkels, der Primärfarben und der Nicht-Farben weiss, schwarz und grau. Im Paris der frühen zwanziger Jahre, als Doesburg in Léonce Rosenbergs Galerie «l'Effort» eine De Stijl-Ausstellung einrichtet, entstehen auf dem freundschaftlichen Höhepunkt gar Gemeinschaftsarbeiten des so gegensätzlichen Brüderpaars Doesburg-Mondrian. Es ist verlockend, aus der darauf folgenden Entfremdung der beiden Künstler eine Frauengeschichte zu konstruieren. Nicht dass der asketische Junggeselle Mondrian auf den Kavalier van Doesburg eifersüchtig gewesen wäre, denn so Mondrian: *«Ein Künstler kann nicht wirklich eine Frau lieben, weil er ausschliesslich die Abstraktion liebt, und die Frau das Reale verkörpert.»* Das Problem liegt in Doesburgs Einführung der Diagonalen, die er um 1925 als ein befruchtendes Gestaltungselement erkennt, und die in ihrer «Frivolität» droht, Mondrians wohltemperierte Geschlechterharmonie über den Haufen zu werfen und dem tragischen Realen zu überantworten. Die beiden De Stijl-Apostel gehen fortan getrennte Wege. Van Doesburg, Hans Dampf in allen Gassen, reitet unter dem Pseudonym I. K. Bonset, was von «ik ben sot» («ich bin verrückt») ableitbar ist, das Dada-Steckenpferd und ist vor allem Arp und Taeuber, Schwitters und Tzara sehr zugetan. Vergeblich versucht er, das

⁶⁷ Ebd., S.89.

Bauhausdirektorium unter Walter Gropius in Weimar für sich einzunehmen. Mondrian, der nach 1919 nie mehr nach Holland zurückkehrt, findet in Paris, London und schliesslich im geometrisch aufgebauten Stadtnetz New Yorks die Stätte seines asketisch spirituellen Wirkens. Bis in die vierziger Jahre hinein trotz er in immer neuem Ringen einer fragilen, instabilen harmonia mundi unermüdlich seine mathematisch aufgebauten, aber nie symmetrischen «compositions» ab. Während 1939 die Welt in Trümmer geht, reduziert sich Mondrians Universum auf den Nukleus seines Künstlerateliers, das, neoplastizistisch durchgestaltet, selbst auf dem peinlich genau aufgeräumten Schreibtisch die Ernsthaftigkeit mondrianschen Tuns und Denkens bezeugt. Lichtreklame am Broadway und amerikanische Modetänze, die Mondrian mit einer ganz eigentümlichen Körpersprache zu tanzen pflegt, tragen das ihre dazu bei, dass sich eine letzte Lockerung des Stils ankündigt. Der Tod am ersten Februar 1944 lässt Mondrian keine Zeit, sein letztes Bild mit dem seherischen Titel «Victory Boogie-Woogie» zu beenden.

3. Gestalt und Form von Paris

Wenden wir unser Augenmerk nach diesem Abstecher in die Dada-Chronik und in die drei Künstler-Viten Ligers, Pascins und Mondrians dem Ausgangspunkt wieder dem Zeitpunkt zu, als Paris unter dem Second Empire zur glitzerndsten aller Metropolen Europas wurde, ohne sentimentale Hemmungen neu skizziert und mit herkulischer Kraft hochgezogen vom Préfet de la Seine Baron Haussmann. Dieser alles ansaugende Moloch, verwickelt in Skandale, verzehrt von Gier und politischen Spannungen, hielt hart Kurs auf die schreckliche und unerwartete Nemesis des Preussisch-Französischen Krieges, auf die fünfmonatige Belagerung und den revolutionären Brand der Commune, nach deren Niederwerfung findige Fremdenführer Stippvisiten durch die Ruinen organisierten, als handle es sich bei Paris um ein modernes Pompeji. In Windeseile wurde das Vademekum «A travers les ruines» gedruckt, um dem Bedarf der Touristen nach pittoresken Bildern des noch brandheissen Steinchaos' nachzukommen. Selbstverständlich waren auch die Pariser selbst beeindruckt. Concourt staunte vor den qualmenden Überresten des Hôtel de Ville: «alles ist rosa und grün und schillernd verglüht, dort wo das Steinwerk durch Einwirkung von Petrol gebrannt hat. Das alles wirkt wie die Ruine eines italienischen Renaissance-Palasts, den Jahrhunderte von Sonneneinstrahlung gefärbt haben.»⁶⁸

Der Wiederaufbau von Paris, der eifrigst an die Hand genommen wurde, dauerte rund fünf Jahre. Einzig die Place de Tuileries wurde bis weit in die 3^e République hinein in ihrem Schutt belassen. Die stinkende und vermodernde Brandschlacke des Trümmerfelds sollte bleiben, um als Mahnmal allen Nasen und Augen künftiger Despoten und Majestäten ihre tragische Geschichte zu erzählen. «There is not one little blackened stone which is not to me a chapter in the bible of democracy» – kontemplierte Oscar Wilde noch im Jahr 1883, als er den sublimen Ort beehrte.

Haussmann, Kommune, Wiederaufbau. Paris, diese dreimal durchgepflügte «Goldgräberstadt» wurde zum Geburtsort des modernen Lebens. Die Sensualisten des untergehenden, mittelalterlichen Paris – ihr erster Wortführer war Honoré de Balzac – beweinten schon 1850 die Vergangenheit und verdamnten die weisse Uniformität und Regularität der neuen Haussmannschen Gebäude und Strassenzüge. Balzac stellte die ketzerische Frage, ob die brutale Haussmannisation der Stadt Paris überhaupt eine Form gebe, oder ob sich die neue Herrschaftsklasse des Bürgertums nicht hinter den faden Fassaden verstecke, weil sie die Repräsentation ihrer Macht scheue.

⁶⁸ Rupert Christiansen, *Tales of the New Babylon. Paris 1869-1875*, London 1994, S. 374.

Tatsächlich fand die immaterielle Gewalt der Börse, welche Louis-Napoléon überhaupt die Neuplanung von Paris ermöglichte, keinen adäquaten Niederschlag in Stein und Mörtel. Wo hielt das börsenquotierte Staatsunternehmen «La Caisse des travaux de Paris» hof? Wo konnte das Volk die Pariser Banken bestaunen, die die Anleihen von zweieinhalb Billionen Francs für die gewaltigen, quasi militärischen, städtebaulichen Operationen des Barons Haussmann herbeizauberten?⁶⁹

Die Börse

«La Bourse de Paris», städtebaulich kaum ausgezeichnet und lediglich durch die schmale rue de la Banque mit dem Palais Royal in Verbindung, steht heute leer, seit der Händlerring vor zwölf Jahren aufgehoben wurde und die Geschäfte «à la criée» seither im virtuellen Raum der Computer-Netzwerke verhallen. Auf dem ehemaligen Gebiet des grossflächigen Klosters der «Filles-Saint-Thomas» zwischen der rue Saint Augustin und der rue Fédeau, begannen 1808 die Arbeiten an der «Bourse des Valeurs» nach den Plänen von M. Brouguieart. Eigentlich war es die Vision Napoleon Bonapartes gewesen, die Madeleine-Kirche in einen «Temple du Commerce» umzufunktionieren, der die Börse, die Banque de France, das Tribunal de Commerce sowie all die Wechselstuben und Geldleihbüros der Kapitale unter einem Dach hätte vereinigen sollen. Doch die kapitale Idee wurde verworfen, zugunsten eines Neubaus auf dem ehemaligen Klostergebiet der Töchter des Heiligen Thomas. Napoleon scheinen die Pläne Brouguiarts ausserordentlich gefallen zu haben: «Voilà de belles lignes! A l'exécution! Mettez les puvriers.»⁷⁰ Eröffnung war schliesslich – lange nach Napoelons Absetzung und Tod – am 4. November 1826. Davor hatte die Pariser Börse seit ihrer Gründung 1724 in der Galerie Vivienne im Palais Royal logiert, im Innern der Kirche Notre Dame des Victoires (1796-1809), danach wiederum im Palais Royal und, ab 1818, in einem Gebäude des alten Konvents der «Filles-Saint-Thomas».

Das neue Börsengebäude von Brouguieart beherbergte von 1826 bis 1864 – wie es sich Napoleon gewünscht hatte – das Tribunal de Commerce und die Chambre de Commerce de Paris. Unter Napoléon III wurde der Zentralbau dann zur reinen Börse, deren ökonomische Leitbegriffe «Liquidité, Egalité, Sécurité» dazu beitragen sollten, das Leben zu entpolitisieren und das Motto des revolutionären Staates von 1789 für überholt zu erklären.

Neben der Bourse de Paris gibt und gab es noch einen weiteren «Temple du Commerce, wesentlich kleiner indes als derjenige auf dem ehemaligen Areal der «Filles-Saint-Thomas». Schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts liess die

⁶⁹ Hajo Düchting, Manet – Pariser Leben, München/New York 1995, S.8.

⁷⁰ Zitiert nach der bronzenen Gedenkplatte vor der Pariser Börse.

Munizipalität nach dem Abbruch des Hôtel de Soissons nahe der Kirche St. Eustache an dessen Standort ein Gebäude errichten, das als Depot und Verkaufspunkt von Korn und Mehl diente. Sein Architekt Le Camus de Mézières realisierte den Auftrag zwischen 1763 und 1766. 1782 wurde der Innenhof der Rotunde zusätzlich mit einer Holzkuppel gekrönt, die von 25 Fenstern durchbrochen war und deren Abschluss sich in Form einer Lunette gegen Aussen öffnete. 1811 wurde die Holzkuppel wegen Feuergefahr durch eine Eisenkonstruktion ersetzt. Als diese neue Halle am 1. März 1854 trotzdem niederbrannte, wurde sie durch die aktuelle Bourse de Commerce ersetzt, die der Architekt Blondel zwischen 1887 und 1899 plante und baute. Die Bourse de Commerce bildete fortan den westlichen Abschluss des Hallen-Bezirks mit seinen Lebensmittelmärkten.

Im Vergleich zur sonstigen Haussmannschen Grossmannssucht und seiner legendären Perspektivenfixierung machen sich die beiden Geld-Tempel der Stadt mehr als bescheiden aus an ihren ziemlich blinden Standpunkten. Was sind sie gegen die Oper von Charles Garnier? Geplant seit 1861, sollte sie als eine der krönenden Glorien der Regentschaft von Louis-Napoléon in die Geschichte eingehen. Nach dem Sturz des Second Empire blieb sie unvollendet und wurde während der Belagerung von 1870/71 als Munitionslager genutzt. Alles an ihrer Architektur spricht für das Régime von Louis-Napoléon und dessen Werte. Trotzdem genehmigte die Kommunalverwaltung nach der Absetzung des Herrschers und nach den Elendsjahren, die darauf folgten, 1873 die Gelder, um den gigantischen Kasten fertig zu stellen. Auch wenn Garniers Oper mit ihrem grünen Granit aus Schweden, dem gelben Marmor aus Italien, dem roten Porphyrt aus Finnland und dem Brocatello aus Spanien, den mythologischen Fresken und Stuckorgien musikalischer Ausrichtung nicht immer über den Kanon der Vulgarität erhaben ist, bleibt sie doch ein wahres technisches Wunderwerk, auf einen unterirdischen See gebaut – acht Dampfpumpen waren während sieben Monaten rund um die Uhr im Einsatz, um das Fundament zu drainieren.

Wie nüchtern und klein gedacht ist doch die Börse! Einzig die leuchtenden Vitrinen-Altäre der Neubau-Warenhäuser bedienten im 19. Jahrhundert eilfertig den wollüstigen Objekt-Fetischismus des jungen Manchesterkapitalismus Pariser Prägung und verkörperten den «Bonheur des dames». Der eigentliche urbanistische Tempelbereich des Kommerzes wurde in Paris erst ab 1970 mit der Planung der Défense in Angriff genommen. Erste Pläne und Maquettes, die Emile Aillaud 1972 gemacht hat, zeigen, wie die Esplanade de la Défense mittels eines gigantischen, konvexen Gebäudes hätte verriegelt werden sollen. Dessen reflektierende Glasfassade hätte dem Betrachter die Sicht auf das alte Paris wie ein gigantischer, nach Aussen gestülpter Versailler Spiegelsaal entgegen geworfen. Es ist bezeichnend für die

krishafte Situation der späten sechziger, frühen siebziger Jahre, dass ein neues Paris in erster Linie als Fatamorgana des Machtzentrums der alten Grande Nation imaginiert wurde, als Vexierbild, das im Betrachter jenen Schock ausgelöst hätte, den Lacan anhand des Spiegelmotivs beschrieb, wenn sich das Kleinkind zum ersten Mal selbst wahrnimmt.⁷¹

Hausmann hatte die Ruelles, Impasses und Faubourgs getötet und setzte an ihrer Statt «La cité neutre des peuples civilisés». Fortan gab es keine Überraschungen und kein «Paris inconnu» mehr. Abgesehen von den militärisch-strategischen Intentionen, die hinter den urbanistischen Eingriffen standen, wollte das Kapital keine groteske Stadt, die Imaginationen hervorrief und fasziniert phantastische Lektüren erlaubte. An die Stelle der alten chaotischen Uniform des subversiven Gassengewirrs trat die lineare Nichtform der Boulevards. Auch aus diesem Grund nannten die Kritiker das im Entstehen begriffene Paris «un quelconque Babylon du futur. C'est idiot d'arriver dans un âge sous construction: l'âme retrouve des difficultés comme résultat, comme les hommes qui habitent les nouveaux immeubles» (Concourt).

Informe und Informel

Der erste Satz in Jean Paulhans Eloge «L'Art informel» aus dem Jahr 1962 lautet: «Die informelle Malerei erscheint an einem Tag im Jahr 1910, als Braque und Picasso damit beginnen, Porträts zu kombinieren, vor denen der gesunde Menschenverstand nicht mehr dazu im Stande ist, Augen, eine Nase oder gar einen Kopf auszumachen».⁷² Braque und Picasso als informelle Künstler? Der Text geht sogar so weit, als weiteren Vorbereiter Theo van Doesburg zu nennen. Später werden Kunsthistoriker mit dem Literaten Paulhan wegen dieser Genealogie streng zu Gericht gehen. Der Experte des Centre Pompidou in Sachen Informel, Yves-Alain Bas, dazu: «...autant dire qu'il n'y a rien à tirer de cette soupe pontifiante typique de l'homme de lettres qui se croit permis d'écrire sur ce dont il n'a pas la moindre idée».⁷³ Paulhan indes über die Entstehung des Begriffs zu schreiben weiss, ist durchaus interessant: «Wieso nennen wir eine Malerei informel, die doch zuerst gerade durch die Fremdheit ihrer Figuren, durch das Enigma ihrer Formen ins Auge sticht? Das Wort wurde von Michel Tapié im Zusammenhang mit den Zeichnungen von Bryen erfunden. Dagegen schlägt ein junger Maler der École, Lapoujade, brav vor, diese doch eher formell zu nennen. Aber man soll von einem Wort nicht allzu

⁷¹ Siehe dazu: Gerda Pagel, «Im Banne des Spiegels – „Ich ist ein anderer“» in: Lacan zur Einführung, Hamburg 1989, oder: Malcolm Bowie, Lacan, Göttingen (1994), 1997, S. 28 f.

⁷² Jean Paulhan, L'Art informel, Paris 1962, S. 7, zitiert nach: Krauss Rosalind und Bonnefoi Yves (Hrsg.), L'informe, Paris 1998, S. 130.

⁷³ Ebd., S. 130.

viel erwarten, es ist schon schön, dass dieses hier die Realität heraufbeschwört – und sei es als Antiphrase –, von der es handelt.»⁷⁴

Aber auch an diesen Sätzen stösst sich Yves-Alain Bas, der Paulhan und den Informel-Exegeten der ersten Stunde vorhält, dass sie sich lieber mit einem falschen Begriff zufrieden gegeben haben, als diesen sofort nach seiner Einführung wieder aus dem Vokabular zu kippen.

Wie aber standen die drei Künstler Wols, Fautrier, Dubuffet, die als die Pioniere der informellen Kunst gehandelt wurden, und werden zur Etikette, die man ihnen verpasste? Wols starb im September 1951, gerade bevor die Kunstdiskussion zu diesem Thema so richtig ins Rollen kam. Der vorsichtige Fautrier, der ein enger Freund Paulhans⁷⁵ war, hielt sich bedeckt, rang mehr um seine zwischen 1949 und 1954 vollständig versiegte Kunstproduktion als um deren Namen. Dubuffet schliesslich ging auf die Barrikaden. Als ihm Michel Tapié ein gewidmetes Exemplar von «Un art autre» zusandte, schickte er es stante pede mit dem Schreiben zurück: «Je refuse avec la plus grande force de faire équipe avec tout cela. Je ne souscris à rien de ce qui est affirmé dans ce livre.»⁷⁶

Ein problematisches Unterfangen, die verschiedenen Einzelkräfte und Positionen zu einer Schule zusammenbringen zu wollen, wenn der Inhalt nicht zusammenfinden will. Wie soll dafür ein glücklicher Begriff gefunden werden?

Ausserdem gleicht das Wort Informel arg jenem Informe, das seine Begriffsbestimmung bereits seit 1929 besass, und unabhängig von der Malerei der drei Künstler von Georges Bataille in der Zeitschrift «documents» definiert wurde:

«Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. – G. Bataille.»⁷⁷

⁷⁴ Ebd., S. 131.

⁷⁵ Jean Paulhan gibt in der letzten Fassung seines Buchs «Fautrier, l'Enragé» (nummerierte Ausgabe, Paris Gallimard, 1962), folgende, ausschliesslich auf Fautrier bezogene Definition der informellen Kunst: «Es ist eine Kunst der Andeutung und der Ellipse, die gern Rätsel aufgibt, auch eine Kunst der Metamorphosen».

⁷⁶ Jean Dubuffet, Brief vom 21. Dezember 1952 an Michel Tapié, in: Jean Dubuffet. Prospectus et tous écrits suivants, écrits, Hubert Damisch (Hrsg.), Paris 1967, Band II, S. 308.

⁷⁷ Georges Bataille, Informe, in: Documents, 1929, Nr. 7, S. 382.

Mit Georges Batailles «Informe» wird das Pariser Universum der Surrealisten zu jenem unvergleichlichen Speichelfleck – und zum Thema für die Kunst, in deren Ikonographie die Sonne nicht mehr die Dinge der Welt erleuchtet, sondern die Menschen bis zum hellen Wahnsinn blendet, bis sie sich schliesslich einen Finger ausreissen oder das Ohr abschneiden⁷⁸, bis das Auge nicht mehr im Zentrum des Gesichts liegt, als Fenster der Seele, sondern zur «friandise cannibale»⁷⁹ wird, die wir heute noch in Buñuels «Chien andalou» mit aufgeregtem Ekel von der Leinwand saugen. Moderne Kunst beginnt für Bataille in jenem Moment, in dem die gleichen Ursachen aufhören, die gleichen Effekte zu erzielen.

Solche absonderlichen Bewusstseinsmomente, die das Gesichtsfeld verschieben, beschreibt schon Honoré de Balzac, als er nach der objektiven Reproduzierbarkeit des Anscheins fragt und die Pariser «Informel»-Diskussion anzettelt, noch bevor die Stadt Glorie und Vanitas in Louis Aragons «Paysan de Paris» und Walter Benjamins «Passagen-Werk» durchschreiten sollte. In einem Kabinettstück phantastischer Literatur beschreibt Balzac exemplarisch die Suche der Kunst nach dem wahren Wesen der Dinge und kommt dabei – ganz wie Victor Hugo, der sich zur selben Zeit einer Frühform des automatistischen Tachismus hingibt und ab 1850 fasziniert Tintenkleckse fabriziert – vom rechten Weg der akademischen Nimesis ab: «Versuch die Hand deiner Geliebten in Gips zu giessen und lege sie vor dich hin; du wirst ein entsetzliches Leichenteil vor dir sehen, ohne jede Ähnlichkeit, und du wirst gezwungen sein, den Mann mit dem Meissel aufzusuchen, der, ohne sie genau zu kopieren, dir die Bewegung und das Leben dieser Hand gestaltet. Wir müssen den Geist, die Seele, die Physiognomie der Dinge und Lebewesen erfassen.»⁸⁰ Dass sich dieser Geist der Dinge nicht im Spiegelbild einfangen lässt, treibt den alten, in Ungnade gefallenen Hofmaler der Balzacschen Novelle in den Wahn. Mehr als zwanzig Jahre lang übermalt er ein und denselben Akt, bis nur noch ein verkleistertes Farbgemenge in den abstrusesten Sumpftönen auf der Leinwand klebt, lediglich unten rechts das Inkarnat eines Füsschens sichtbar bleibt.

Fand der alte Meister Frenhofer in diesem manischen Malprozess das absolute Wesen der Kunst, das er gesucht hatte? Hans Belting beschreibt anhand der berühmten Novelle den Kampf des modernen Künstlers um ein Ideal von Kunst, in dem er nicht gewinnen kann: „Im Ideal der Vollendung verbarg sich eine Idee von Kunst, die gar nicht an der Praxis orientiert war. Der Widerspruch zwischen Idee und Werk liess sich nicht auflösen, weil nur die

⁷⁸ Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* (1930), in: *Œuvres complètes*, Paris 1970, S. 258ff.

⁷⁹ Georges Bataille, *Œuil*, (1929), in: *Œuvres complètes*, Paris 1970, S. 52ff.

⁸⁰ Honoré de Balzac, *Das Unbekannte Meisterwerk*, Zürich 1977, S. 107.

Idee absolut sein konnte. In dem Augenblick, da sie Werk wurde, musste sie verloren gehen. Frenhofers Gemälde enthielt das Ideal der Vollendung paradoxerweise nur so lange, wie es unvollendet war. So lange versprach es, einen unmöglichen Beweis zu erbringen. (...) die Kunst war eine Fiktion und kein Werk.“⁸¹

Balzacs Geschichte erinnert an jenes «letzte Bild», das ein anderer Maniak hundert Jahre später im Kampf zwischen für die Idee und gegen das Trugbild auf die Leinwand brachte. Gemeint ist Asger Jorns inneres Schreckensgemälde «Stalingrad, Niemandsland oder das verrückte Lachen der Courage», jenes vollständig zugespinnelte Bild, an dem der skandinavische Vagant Jorn zwischen 1957 und 1972 herumgemalt hat, das mit seinen Plakatwandmassen von 296 x 492 cm in der Tradition der Historienmalerei steht und den Dialog mit Picassos «Guernica» sucht.

«Pour la forme» – Asger Jorn

Wer aber ist dieser Jorn und was hat er mit Paris zu schaffen? Asger Oluf Jorgensen (Jorn) verbannte konsequent das Beliebige aus Leben und Werk, verurteilte aus einem beckettlike gefärbten, aporetischen Bewusstsein heraus die Kunst zum Tod und rang um das Totem in der Malerei. Pollocks europäischer Bruder las die Philosophen in Paris, kämpfte in der Schweiz mit der Leukämie, stritt in Mailand mit Max Bill, arbeitete für Le Corbusier am «Pavillon des Temps Nouveaux» und mauserte sich zum modernisierenden Verwandler vorgefundener, vernachlässigter «Kitsch»-Bilder in ironische «Modifikationen». Er schrieb tausende Seiten kulturtheoretischer Schriften und war nach dem Zweiten Weltkrieg Mitorganisator des antizivilisatorischen, nordischen Kunstkartells «CoBrA». Als Mitdenker der situationistischen Internationalen malte er bürgerlicher Konsum- und Kunstauffassung ein Ohr ab. Auf den daumendicken Ölschichten seiner Gemälde scheinen sich noch Jahrzehnte nach dem Firnissen neue Pusteln zu bilden. Kaustische Linien erzählen skandinavische Epen in Blau und protokollieren gelb alkoholische Intoxikationen. Die Geste ist kontaminiert von Miró, natürlich auch von Munch und Ensor, und doch ist sie genuin wie jene der Art brut – Monströses und Zerplatztes. Krude Steinplastiken bezeugen daneben, wie farbusabhängig Jorns Kunstwollen ist. Lasierte Keramiken machen sichtbar, wie zart der Archaiker agieren konnte.

⁸¹ Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk: die Modernen Mythen der Kunst, München 1998, S. 156. Das Buch teilt sich in einen Prolog, zwei Hauptteile und einen Epilog. Der Prolog widmet sich "der geschichtsphilosophischen Dimension des Themas", der erste Hauptteil der Entwicklung des Werkbegriffs und des Kults der Kunst im 19. Jahrhundert. Der zweite Hauptteil widmet sich der kritischen Auseinandersetzung mit dem Kult des Meisterwerks im 20. Jahrhundert, in dem mit der absoluten Kunst statt des absoluten Meisterwerks nur "die Tyrannei eines neuen Götzen" etabliert wurde.

Jorn führte eine Künstler-Vita im roten Bereich. 1936 war er als junger Spund nach Paris gekommen, um bei Kandinsky zu studieren. Doch landete er in der Schule von Fernand Léger, dessen Disziplin mit seinem eigenen Drang nach Unabhängigkeit und Freiheit kollidierte, ihn aber trotz aller Abwehr ein Gefühl für Struktur lehrte. Im von den Deutschen besetzten Kopenhagen macht er sich 1942 in der Künstlergruppe Helhesten (Höllengaul) waghalsig für «entartete Kunst» stark.

Nach dem Krieg spielte er virtuos und zugleich ironisierend mit der künstlerischen Avantgarde seiner Zeit. Imagination setzte er gegen Theorie, Spontaneität gegen Doktrin. Eine Art Gegen-Kultur, wie sie auch Jean Dubuffet und Breton vorschwebte, als sie 1948 ihre Compagnie de l'Art brut gründeten. Während Dubuffet und Breton die Bildnerei der Geisteskranken⁸² für sich entdeckten, befreite Jorn seine Kobolde und Dämonen. Seine in den frühen fünfziger Jahren entstandenen Arbeiten zeigen eine tiergestaltige und zugleich formlose Bildwelt, die eine den Mythen, Legenden und der Volkskunst nahe Sprache spricht, eine ungebändigte, fast ungelente Malerei ohne wertende Unterscheidung zwischen Schön und Hässlich. Die Expedition in die Wildnis dieser unzivilisierten Kunstform hat einen Namen:

CoBrA

Am 5., 6., 7. November 1948 findet ein von der Organisation der revolutionären Surrealisten einberufenes internationales Kolloquium in Paris statt. Unter anderen nehmen daran teil: der junge Buchhändler Christian Dotremont aus Brüssel, der als Redaktor des «Bulletin intérieur du Surréalisme révolutionnaire» verantwortlich zeichnet und zu den Veranstaltern des Kongresses gehört, der Holländer Constant Nieuwenhuys, unter dessen Präsidium der zweite Kongresstag steht, und der selber über die Situation der Avantgarde in Holland spricht, schliesslich der Däne Asger Jorn, der die «Plastischen Probleme in Skandinavien» erläutert.

Die belgischen, holländischen und dänischen Gesandten stecken in den Kaffeepausen die Köpfe zusammen. Man steht seit längerem in diversen Beziehungen zueinander. Jorn und Constant etwa haben sich bereits 1946 anlässlich einer Mirò-Ausstellung in der Galerie Pierre kennen gelernt und sofort angefreundet.

Eine Abspaltung von den französischen Doktrinären war bereits seit Oktober 1948 in Vorbereitung, wie man aus dem jüngst offen gelegten Briefwechsel Dotremont-Constant ersehen kann: «Il faut unir le groupe belge, le

⁸² Nach Hans Prinzhorns epochaler Schrift «Bildnerei der Geisteskranken» (1922). Dubuffet und Breton suchten mittels Volkskunst und vor allem in der Kunst von Geisteskranken und Aussenseitern, die noch heute bestehende Kluft zwischen Künstlern und Publikum durch Orientierung auf Figuration überwinden zu helfen.

groupe danois et le groupe hollandais, qui ont des liens culturels évidents, sans qu'ils renoncent à leurs particularités propres.»⁸³

Die jungen Skandinavier haben endgültig genug vom Surrealismus und dem Formalismus der Pariser Abstrakten. Sie sind durch diese Schulen gegangen und halten nun beides für allzu spekulative, ziellose, sterile und überalterte Idealismen: «Nachdem wir Breton, Eluard, Cocteau dabei zugeschaut haben, wie sie Picasso die Füße küssten, Kommunist spielten, eine Tonne Papier bedruckten, was bleibt da noch zu tun?»⁸⁴

Was zu tun blieb, war die Verwirklichung der dialektischen Unität von Traum und Tat und eine Wiederherstellung der Einheit von Kunst und Leben, wie sie den Surrealisten nicht gelungen war. Bestärkt durch den unbefriedigenden Kongressverlauf, setzten sich die separatistischen Skandinavier wie Verschwörer in ein Hinterzimmer des Hotel Notre-Dame und kochten ihre eigene Gedankensuppe zu einem Manifest ein. Vier Tage später stand dann auch der Name der Neuen Gruppe fest: CoBrA, ein wildes Tier, aus den Anfangsbuchstaben jener drei Städte zusammengeflochten, aus denen die beteiligten Künstler und Dichter stammten: Jorn (Copenhagen), Christian Dotremont (Brüssel) und Constant, Corneille, Appel (Amsterdam).

Cobra wurde geschaffen, um die französische Dominanz und Nomenklatur in der Kunst in den Würgegriff zu nehmen. Doch die Geschäftssprache Cobras blieb französisch. Dotremont sprach und schrieb es gut, Jorn gerade mal radebrechend. Französisch wurde deshalb gewählt, damit die, die es anging, Cobra auch verstünden. Cobra gab sich sozusagen von innen heraus dezidiert unpariserisch. Allein, anstatt durch das sechste Arrondissement zu schlängeln, jagte Cobra im Zug oder auf Fähren zwischen den nordischen Hauptquartieren Brüssel, Amsterdam, Kopenhagen hin und her und schlug Breschen in das Dickicht eines aktiv dialektischen Materialismus; aktiv insofern, als der Gedanke im Kunstwerk materialisiert sein sollte und so das im Stoff gestaltete Geistige auf den ideologischen Überbau der Gesellschaft zurückwirken könnte. Der psychische Automatismus der Surrealisten bewege sich, so Asger Jorn, ausserhalb aller Moral. Das Ziel der Kunst jedoch sei zuerst moralisch und dann ästhetisch. Von diesem Anspruch bestimmt, schufen Christian Dotremont, Karel Appel, Pierre Alechinsky, Constant und Corneille ihre erzählerischen, oft abstrus zerklüfteten Bilder. Alle Beteiligten machten sich bis zu der 1952 sich anbahnenden Auflösung der Gruppe mit rastlosem Eifer an die Wiederverzauberung des Alltags.

Dass sie dabei bisweilen – gerade im Alltag – ernüchternde Konflikte auszutragen hatten, war bei dem verwegenen Lebensstil der Cobras

⁸³ Françoise Lalande, Christian Dotremont. *L'inventeur de Cobra*, Paris 1998, S. 111.

⁸⁴ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, Hamburg 1990, S.114.

unausweichlich. 1949 verliess Mathie van Domselaar mit den drei Kindern ihren Mann Constant, um mit Asger zusammenzuziehen. In dieses Jahr fällt ein radikaler Stilwandel Constants. Noch 1949 beginnt er eine Serie von Bildern, in denen grobe Formen, sichtbare Gewalt und ein matter oder schmerzvoller Farbton vorherrschen, was der privat verzweifelnde Constant in öffentlichen Statements einer ganz anderen Entwicklung zur Last legt: «Natürlich hat mich das Klima des Kalten Krieges in diese Verwandlung gedrängt».⁸⁵

Obschon sich Jorn und Constant persönlich entzweien, verfolgen sie künstlerisch weitestgehend unabhängig voneinander ähnliche Spuren. Wie in Mosaiken fügt auch Jorn persönliche Erfahrungen, künstlerische Visionen und beklemmende Zeitkritik zu seinen düsteren «Kriegsbildern» der frühen fünfziger Jahre zusammen. Ähnlich wie Constant, malt Jorn seinerseits die Farbe verbrannter Erde, den Geruch dreckiger Flammen, Aschenstaub und Spuren der Vernichtung, aus denen ein hilfloser Protest mit verbitterter Hand der Gefahr am Himmel droht.

Als Constant dann aber um 1957 herum von Jorns Kriegsbildprojekt «Stalingrad» hört, hält er diesem vor, dass die Malerei in der modernen Gesellschaft kein geeignetes Ausdrucksmittel mehr sein könne. Er selbst legte zu diesem Zeitpunkt die Malerei ad acta und wandte sich der Architekturtheorie zu. Seltsamerweise aber beginnt Constants Interesse für die Architektur auf gerade jenem Gelände, von dem in «Stalingrad, Niemandsland oder das verrückte Lachen der Courage» auch die Rede ist: auf «Niemandsland», dem Terrain vague. Einige plastische Konstruktionen von Constant sind auf das Jahr 1954 datiert, aber der berühmte Entwurf für das Zigeunercamp in Alba gilt gemeinhin als das Modell, mit dem Constants Serie von Vorschlägen für eine Stadt der Zukunft beginnt. Ab 1960 benutzt er für das gesamte Projekt den Namen «New Babylon» – eine Idee von Guy Debord, angeregt durch den gleichnamigen russischen Film von Trauberg und Kosinev «Nowyi Wawilon», der 1929 gedreht wurde und von der Pariser Kommune handelt».⁸⁶

Nicht nur bei Constant beginnt eine Systemkritik den Existentialismus abzulösen, der die fünfziger Jahre geprägt hatte. Auf Seiten der Philosophen wird Michel Foucault zur bestimmenden Figur: «Wir haben die Generation Sartres als eine durchaus mutige und grossherzige Generation empfunden, die sich für das Leben, die Politik, die Existenz leidenschaftlich einsetzte. Wir jedoch, wir haben für uns etwas anderes entdeckt, eine Leidenschaft, die Leidenschaft für den Begriff und für das, was ich das System nennen möchte.»⁸⁷ Das strukturelle Denken Foucaults wird die Kunst der sechziger

⁸⁵ Constant in: Roberto Ohrt (Hrsg.), *Der Beginn einer Epoche*, Hamburg 1995, S. 108.

⁸⁶ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, Hamburg 1990, S. 118.

⁸⁷ Bernhard H. F. Taureck, *Michel Foucault*, Hamburg 1997.

und siebziger Jahre in Frankreich massgeblich beeinflussen, vor allem im Hinblick auf eine materialistische Strukturanalyse, welche die künstlerische Sprache selbst als eine Struktur begreift und kritische Fragen stellt. Zwei Gruppen werden sich formieren und die Pariser Szene bis in die Mitte der siebziger Jahre hinein dominieren, zuerst BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Torroni) 1967 und dann Supports/Surfaces.

Zur intellektuellen Basis des strukturalistisch infizierten Protests gegen den Kunstbetrieb, wie er heute in Frankreich nur noch vom Staatskünstler Daniel Buren repräsentiert wird, gehört eine allgemeine Systemkritik, die vom Strukturalismus vorbereitet und im Laufe der sechziger Jahre vor allem von Louis Althusser, Michel Foucault und Roland Barthes auf deren jeweilige Forschungsgebiete angewandt worden ist, nämlich auf Gesellschaft, Erkenntnistheorie und Sprache. Ende der sechziger, anfangs der siebziger Jahre wird man schliesslich so weit sein, dass sich jeder Künstler gezwungen fühlt, die bittere Entscheidung zu treffen, für oder gegen die Malerei, vor allem aber für oder gegen die Kunst Position zu beziehen.

Doch während 1957 nur gerade erste Omen die Ära des Konzeptualismus ankündigen, malt Jorn, einer der Anstifter situationistischer Peinture-Phobie, im Auge des Zyklopen seine Bilder und kassiert dafür von Constant bitterböse Vorhaltungen. Aber steckte dieser Jorn historisch nicht bereits wieder ganz wo anders, wo ihn die Anwürfe seines früheren Freundes und Cobra-Mitstreiters gar nicht mehr treffen konnten? Als Begründer eines Forschungsinstituts für angewandten Vandalismus watete Jorn, Popartist avant la lettre, in der Bilderflut aus den Low- und Grenzbereichen der Kultur, der Werbung. An eine moralische Aufgabe der Malerei hätte er nicht einmal mehr am Sonntag denken mögen (hierin besteht der grosse Unterschied im Programm von «Guernica» und «Stalingrad»). Jorn, der einem fröhlich-wissenschaftlichen Nihilismus anhing, trieb respektloses Schindluder mit «vorgefundenen Trivialbildern und billigen Iris-Farbverläufen, setzte mehr auf die povere Eleganz der nahen Sixties, auf diverse Cut-up und Trash-Methoden bis zur Flyer-Kultur der Neunziger Jahre, als viele Bewunderer seiner koboldgeprägten expressiven Malerei es wahrhaben wollen. Mit dem Manifest «Pour la forme» hatte Jorn 1958 vorläufig endgültig und für jeden mit dem Informel als praktikabler Methode abgerechnet. Mit «Brief an meinen Sohn» und seinem «Epochenbild mit Kringelgesicht» hat er sich endgültig auf die Seite der nächsten Generation geschlagen. So ist es nicht verwunderlich, dass Bilder wie «Stalingrad» mehr in Zusammenhang der noch malenden Generation Twomblys zu sehen sind als man vordergründig glaubt.⁸⁸

⁸⁸ Siehe dazu: Axel Heil, „Über allen Gipfeln ist Unruhe“, in: Asger Jorn, Choreographie des Augenblicks, Andreas Beaugrand (Hrsg.), Bielefelder Kunstverein (Ausst. Kat.), Bielefeld 1995, S. 14.

No Man's Land und Terrain vague

Das Terrain vague, das am Anfang von Constants sozialutopischer «New Babylon»-Architektur steht, es ist, wie T.J. Clark eindrücklich nachgezeichnet hat, auch schon zu Beginn der Malerei des modernen Lebens ein bevorzugtes Sujet.⁸⁹ Vollzog die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts tatsächlich das «Vordringen mit der geschliffenen Axt der Vernunft und ohne rechts noch links zu sehen, um nicht dem Grauen anheimzufallen, das aus der Tiefe des Urwalds lockt» (Walter Benjamin)⁹⁰? Oder war das Vordringen nicht eher eine Expedition ins Sumpfgebiet der Phantasien mit entsprechend fiebrigen Resultaten?

Die Impressionisten packten das Terrain vague, die traurige, graue und desolate Zone der Banlieue auf die Leinwand und siedelten sich selbst rund um die high-tech-Architektur der Gare Saint Lazare an, zwischen den Kirchen Notre Dame de Lorette, Saint Augustin und nach Norden hin gegen die Boulevards des Batignolles und Clichy. Der Bankierssohn Hilaire Germain Edgar De Gas kam am 19. Juli 1834 in diesem Künstler-Quartier namens «La Nouvelle Athènes» auf die Welt. In diesem Quartier, wo Künstler wie Bankiers wohnten, gab es noch pikantere Ambiguitäten. Hier konnte nicht nur Dampfkraft und Ingenieurskunst entlang der Eisenbahn bestaunt werden. Diese Ecke der Stadt war ebenfalls berüchtigt für ihre Prostituierten, die man Lorettes hiess, weil sie im Schatten der Kirche Notre Dame de Lorette ihrem Gewerbe nachgingen. Schon Géricault, Chopin, George Sand oder Delacroix hatten die pikanten Seiten von Nouvelles Athènes zu schätzen gewusst: 1844 schrieb Delacroix in einem Brief an George Sand: «Ce nouveau quartier est fait pour étourdir un jeune homme aussi ardent que moi. Le premier objet qui a frappé les yeux de ma vertu en arrivant, ça a été une magnifique lorette de la grande espèce, toute vêtue de satin et de velours noir, qui en descendant de cabriolet et avec une insouciance de déesse, m'a laissé voir sa jambe jusqu'au nombril.»⁹¹

In diese teils eiserne, teils fleischerne Realität des Bahnhofsviertels hinein malte Edouard Manet die moluskenhafte Nacktheit der Olympia. Der Salon war schockiert: «Die minder schönste aller Frauen hat Knochen, Muskeln, Haut, Form und irgendeine Art von Farbe, wohingegen Olympia nichts von alledem besitzt, sie ist weder wahr, noch lebendig oder schön.» Selbst Emile Zola, dem einzigen Verteidiger der Odaliske mit dem lasziven Blick, muss klar gewesen

⁸⁹ Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton 1984.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1. & 2. Band, Frankfurt a. M. 1982, Umschlag.

⁹¹ Eugène Delacroix in einem Brief an George Sand, 1844, zitiert nach: Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle*, S. 44.

sein: diese amorphe Olympia ist ein Pseudonym, eine Metapher für die grosse Hure Babylon – für das neue Paris, des modernen Paris' erste Ruine. Cy Twombly⁹², der Amerikaner mit dem Eurokult im Holster, sollte 1957 seine Version der Olympia⁹³ in die chromweisse Bildoberfläche einer Leinwand ritzen – wie ein Pennäler den Erguss seiner Libido in die Klosett wand: «Fuck Olympia». Twombly nennt die Dinge beim Namen, ohne dabei auf irgendeine Form zurückgreifen zu müssen!

Olympia ist der unfassbar venerische Terror, ihre Hingabe grausame Fiktion. Manet ging mit seinem gestaltlosen Gemälde an die Akzeptanzgrenze der Gesellschaft: Ein verbrämter Akt à la Bougeraux oder Giacomotti hätte sich Tout Paris ja gerne hätte gefallen lassen. «...Is this the frankness of the bourgeoisie: the woman can be known in her nakedness without too much danger. That is because her body is separate from her sex. ... she is set apart

⁹² Die neun kalkweissen Original-Skulpturen Cy Twomblys, die seit 1990, erst als Dauerleihgaben, dann als Geschenk des Künstlers im Kunsthaus Zürich zu sehen sind, sind nicht ohne Grund in der Nähe auf dem Zwischengeschoss des Anbautraktes, direkt unter dem Kabinett der Alberto Giacometti Stiftung platziert. Vom martialisch roten Keil in Twomblys Gemälde «The Vengeance of Achilles» spritzt Kulturblut hinauf zu Giacomettis frühen surrealen Skulpturen «Fleur en danger» und «Torse».

Twombly, dessen Hintergrund die amerikanische Minimal Art ist, schätzt nach persönlicher Auskunft die Nähe zu Giacomettis surrealistischen Schulbeispielen. Im hortus conclusus des Museums sucht der bald Siebzigjährige beim Wahlverwandten aus Stampa (1901–1966) seinen Platz innerhalb der europäischen Kunstgeschichte.

Twombly schliesst Geschichte und Gesichte gleichermassen in seine Welterfahrung mit ein. In weiss – Farbe der Intellektuellen und Unschuldigen – materialisiert er antike Mythen und klassische Dramenstoffe. Existenzieller Angst begegnet er apollinisch. Panisches Aufheulen wandelt sich in der Porosität seiner Flöten-Skulpturen zur erdgeschichtlichen Versteinerung. In «Untitled» (1983) bindet ein Stichel ein trockenes Ästchen mittels Draht in die Vertikale. Andernorts hält ein Gips-Gelenk zwei Holzplatten aufrecht, «Untitled» (1983). Die Pulsion der grossen Bilder scheint in den Skulpturen ins Stocken zu geraten. Sie sind wie Strandgut eines Ur-Meeres, prähistorische Vorahnungen menschlicher Kultur.

Twomblys Skulpturen könnten von einem Kind oder von einem Greis stammen. Die Krakelfüsse beugen sich unter einer geriatrischen Starre, jenseits jeden Alters. Das Raum-Zeit Kontinuum löst sich auf. Der Tischskulptur «By the Ionian Sea» von 1987 liegt keine bestimmbar Impression zugrunde; sie ist die Retrovision eines Hyperion. Auch die Bronzeplatten in «Winter's Passage Luxor» (1985) gliedern sich frei von mimetischem Zwang. Hier allerdings schichten sich im «neoromantischem Erinnerungsbereich», den Twombly ortet, die Skulptur-Elemente zu einer ägyptischen Proto-Feluke auf.

Goethe, Achilles, griechisches Alphabet – Twomblys Werk ist nicht frei von geistesgeschichtlicher Koketterie. Der Zeitgenosse von Robert Rauschenberg und Jasper Johns kultiviert abendländische Tradition.

In der Entmaterialisierung der Inhalte liegt Twomblys Stärke. Dabei wirken die fragilen Rohlinge keineswegs anämisch. Bild-Blessuren, aufgebrochene Wunden und schmerzhaft Neuralgien behandelt er mit weisser Farbsalbe. Die brüchigen Skulpturen schient er mit Kalk und Gips. Twombly bringt – im Gegensatz zu dem ihm nahestehenden Jackson Pollock – nicht die Angst vor der atomaren Apokalypse zur Anschauung, sondern die magische Ruhe nach dem hereingebrochenen Fatum. Europa bleibt ideales Gräberfeld.

⁹³ Abbildung in «L'informe», S. 149.

from her own sexuality, her nakedness not yet possessed by the creatures who whisper, stare, or hold up mirrors.»⁹⁴

Angeichts der anatomischen Sünden, der «informe» ihrer Gestalt, verschlug es selbst dem Progressivsten die Sprache. Mit «Olympia» war Manet tief in jene «Mystères de Paris» abgetaucht, zu denen der Schriftsteller Eugène Sue im Vorwort seines gleichnamigen, 1842 erschienen Skandalreports seine ehrenwerte Leserschaft eingeladen hatte: «Assistez à de sinistres scènes (...) dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants (sic) fourmilleront dans ces cloaques impurs comme les reptiles dans le marais...»⁹⁵ Der zeitgenössische Leser bekam bei seiner Sue-Lektüre den Eindruck, die versteckte Wahrheit über jene Welt zu erfahren, in der er wohnte, die Wahrheit auch über die gefährlichen Klassen der Arbeiter und des Demi-monde, die inmitten der Cité ihr konspiratives Unwesen trieben. Doch Sues Bericht sorgte, anders als Manets Kaltblütlerin Olympia, die sich doch ganz wie ein Suesches Reptil im schwülen Sündenpfehl ihres Boudoirs dem Betrachter feilhält, für keinen gesellschaftlichen Skandal. War vermutlich weil es damals lediglich eine geringe Leserschaft gab. Der Literaturwissenschaftler René Guise schätzt, dass um 1840 in Paris lediglich rund 200 Privatpersonen Neuerscheinungen kauften, ebenso weitere 500 Lesekabinette, wo jedes Buch von durchschnittlich vierzig verschiedenen Personen gelesen wurde.⁹⁶ Das entspräche maximal ganzen 20'000 Sue-Lesern. Worauf aber beruht die unwahrscheinliche Popularität von Sues gruselig aufgeputzter Dokumentation der dunklen Seiten der Gesellschaft, an dem auch literarische Grössen wie Victor Hugo⁹⁷ – mit unvergleichbar moralischem Impetus –

⁹⁴ T.J. Clark, The painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers, S. 130.

⁹⁵ Eugène Sue in Vorwort zu Les Mystères de Paris, zitiert nach: Bararosso, Jean-Marc. Le feuillet du socialisme, in: Le Monde. Dossiers & documents littéraires. Nr 23, April 1999. S. 3.

⁹⁶ Zitiert nach: Bernard Marchand, Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle, Paris 1993, S. 62.

⁹⁶ Zitiert nach: Bernard Marchand, Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle, Paris 1993, S. 64.

⁹⁷ Victor Hugo kämpfte mit seiner Feder da um soziale Verbesserungen, wo Sue im Schlamm suhlte. Auch Hugo bot seiner Leserschaft den Blick in die Gosse, doch schleifte er sie am Schlawittchen dorthin, um ihr das Elend mit sozialpolitischem Pathos vorzuhalten: «Dérangez-vous quelques heures, venez avec nous, incrédules, et nous ferons voir de vos yeux, toucher de vos mains les plaies, les plaies sanglantes de ce Christ qu'on appelle le peuple.» (V. Hugo anlässlich einer Rede, die er am 30. Juni 1850 vor der Assemblée gehalten hat, zitiert nach: Le Monde. Dossiers & documents littéraires. Nr 23, April 1999. S. 2) Der Ausgangspunkt von Hugos sozialem Abenteuer ist die Revolution von 1789. Von diesem Ereignis, das der 1802 geborene Schriftsteller nicht miterlebt hat, bleibt er ein ganzes Leben lang fasziniert. Miterlebt hat er dann aber die folgenden drei französischen Revolten und Revolutionen, die das 19. Jahrhundert durchziehen. 1830 zuerst. Die drei Tage im Juli enden als Fiasko. Die Republikaner sind floué. Louis-Philippe nimmt die Macht von Charles X. Was macht Hugo? Er bleibt im Schatten, nachdenklich. Intuitiv riecht er den wehenden Volkswind, aber er atmet ihn nicht ein: «Le peuple de Paris se conduit admirablement ... mais il faut se hâter d'organiser quelque chose.» Mutig aber nicht téméraire! 1848, zweiter Streich de grisou. Dieses Mal engagiert sich Hugo, der sich in seiner Zeitschrift «L'Événement» nachdrücklich gegen die Kandidatur Louis-Napoléons für das Staatspräsidium geäußert hat, direkt im Kampf und streitet mit der Waffe in der Hand für eine demokratische Republik. «Défi insensé mais héroïque» sagt er später über die Barrikade von Saint-Antoine, die in «Les Misérables» detailliert

arbeiteten? Vielleicht kommt sie von der Journallie, vielleicht von den Theaterstücken, die das «sex n' crime»-Thema Sues eifrig aufgriffen und bis in die Provinz kolportierten. Sicher aber auch verdankt Sue seinen fabulösen Ruf all den «Sitten»-Bildern, zu denen letztlich auch Manets «Olympia» zählt, die im Salon d'Automne wie Wirtshausschilder aushingen.⁹⁸

Aggression und Verunsicherung, wie sie anhand von Manets «Olympia» öffentlich ausgetragen und thematisiert wurden, standen auf der ästhetischen Tagesordnung der Feuilletons. Der Kampf wurde nicht nur zwischen «Anciens» und «Modernes» ausgetragen, sondern auch innerhalb der progressiven Reihen, und das mit harten Bandagen. Zur Erinnerung: die von Edgar Degas Porträtierten fühlten sich regelmässig aufs äusserste provoziert, wenn sie sich auf den Gemälden des verschrobene Junggesellen wieder erkannten. Hatte der Maler zu deutlich offen gelegt, wie fadenscheinig sie ihr Versteckspiel mit der eigenen Seele trieben? Aufgebracht zerschnitt Edouard Manet das Doppelporträt von ihm und seiner «Frau» und sandte die Fetzen an Degas zurück – Informel avant la lettre. Degas aber züchtete seine spleens weiter, auch in der Fotografie. Seine Freunde pflegte er nach dem Abendessen zu fotografieren, wenn sie, installiert in weichen Fauteuils und Sofas, das Blut im Bauch hatten, verdauten und nicht herumhampelten. Ennui und Fatigue des Modells waren wichtige Parameter in der Pionierphase der Fotografie, als die Belichtungszeit in Minuten gemessen wurde. Bisweilen aber hielt dann jemand doch nicht still, so dass sich sein Gesicht auf dem Foto zum monströsen Elefantenkopf verformte oder wie in Rauch auflöste. Degas, anstatt solche «misslungenen» Abzüge zu vernichten, begann sie mit einer heimlichen Leidenschaft zu sammeln, wie sie nur der Zweifler einer abbildbaren Realität entwickelt.⁹⁹

Von Paris zu Pollock

Ziemlich genau zur selben Zeit, als Cobra gegründet wurde, propagierte der Maler Mathieu in einer Gruppenausstellung bei Colette Allendy den neuen Stil des Tachismus und des Informel, nachdem die wirklichen Premieren dieser Kunstrichtung, von der Öffentlichkeit fast unbemerkt bereits über die Bühne

nachgezeichnet ist. Das dritte Missabenteuer des Jahrhunderts schliesslich: 1870. Frankreich erklärt Preussen den Krieg, Napoléon III kapituliert, Hugo, der im Triumphzug aus dem Exil in Guernesey zurück nach Paris kommt, ruft das Volk auf, sich gegen die Invasoren zu verteidigen. Am 18. März 1871, der erste Arbeiterrat wird gegründet, die Kommune ausgerufen, bleibt Hugo immer noch der Zögerliche: «Je suis pour la Commune en principe et contre la Commune en application.»

⁹⁸ Populär waren visuelle Moraltraktate schon lange. Denken wir an William Hogarts Kupferstichzyklus «Lebenslauf einer Dirne» von 1731 oder an Daniel Chodowickis «Leben eines Lüderlichen» (1773), an die genüsslich sarkastischen Karikaturen Honoré Daumiers und im deutschen Sprachraum an die «Streiche des Affen Fipps» aus Wilhelm Buschs Feder, wo das Böse dem Physiognomen sein selbstsüchtig eitles Gesicht zeigt.

⁹⁹ Siehe dazu Ausstellungskatalog, Metropolitan Museum of Art, NY 1998.

gegangen waren. Mathieu peilte im Anschluss an die Ausstellung eine internationale Orientierung des Tachismus an, die die Einbindung von New Yorker Künstlern, wie Rothko, de Kooning, Gorky und Tobey, nach sich ziehen sollte. Am allerwichtigsten aber war Jackson Pollock, der wie kein anderer den Triumph der amerikanischen Malerei repräsentierte und in Paris wie eine Bombe einschlug. Allerdings, wenngleich Pollocks Werk ab 1948 von Mathieu in Paris bekannt gemacht wird (er zeigt ihn einer gemeinsam mit Michel Tapié organisierten Gruppenausstellung in der Galerie Nina Dausset und richtet ihm 1953 eine Einzelausstellung in der Galerie Paul Facchetti aus), so wird die Haltung des Amerikaners nicht sofort mit der angemessenen Clairvoyance betrachtet. Der Rahmen, in den ihn Mathieu und Tapié zu Beginn stellen, ist eher der Revitalisierung der École de Paris durch die lyrische Abstraktion. Bald aber merkt Paris, dass Pollocks Einsatz eher in der Intensivierung der Beziehung zwischen Leben und Kunst zu liegen scheint, als in der hohen Kunst des Fleckenmalens.

Für Jean Tinguely, unseren eidgenössischen Bastler vor dem Herrn, waren die Bilder des Jackson Pollock nichts Geringeres als die Antwort der Kunst auf Hiroshima. Tatsächlich scheint es, als ob der Farmersohn aus Cody (Wyoming), in seiner besten Phase zwischen 1947 und 1950 in heroischem Fiebertanz Oppenheimers entfesselte Kernenergie in Bilder umgesetzt hätte. Das Sujet zählte nichts mehr. In den Werken des menschlichen Teilchenbeschleunigers Pollock regiert die pure Bewegung. In einer ureigenen, fast rituellen Choreographie tanzte der Abstrakte Expressionist um die gigantischen Leinwände, die er auf dem Boden seines Atelierschuppens oder in der Wiese davor in Position gebracht hatte. In der einen Hand den Literkübel Farbe, in der anderen einen tröpfelnden Stab, sah er aus wie ein windeseiliger Eisschnellläufer. In schlaksigen Würfeln schlug er gewöhnlich Schwarz, Weiss und Metallgrau, aber auch kräftigere Töne, Krapprot, Crèmeweiss, Himmelblau, Rosa und durchdringendes Grün in Achterbahnen aus dem Handgelenk auf die Bildoberfläche. Das war der Quantensprung in der Malerei. Vorbei war die heroische Geste des traditionell europäischen Malers, der mit seiner Palette vor der Staffelei stand und mit akademisch imprägnierter Sicherheit Geniestreiche setzte.

Pollocks Malerei ist vor allem Tat, und dadurch untrennbar mit der Biographie des Künstlers verbunden. Action Painting, wie seine Technik genannt wird, bedeutet unter anderem das Niederreißen der Grenze zwischen Leben und Kunst. Kritiker erkannten dies früh. Der erste war Clement Greenberg. In seinen Aufsätzen erscrieb sich Greenberg einen «rauhem und brutalen» Pollock, der das junge und starke Amerika versinnbildlichte. Man machte aus «Jackson the Driper» einen heldenhaften Yankee ohne Charme, aber

voller Originalität, der mit der Imaginerie Picassos komplett aufräumte und die selbstbewusste Nation auch in künstlerischem Belang zur Weltmacht hinführte.

Die Nachricht einer neuen Malerei verbreitete sich wie ein Flächenbrand über die Galerien und Redaktionsräume von Manhattan. Das renommierte «Life-Magazine» verfasste Titelstories über den *Angry Young Man* und feierte die Geburt einer «glühenden, verführerischen, glänzenden» New Yorker Malerschule, zu der sich Namen wie Rothko, Newman, De Kooning, Motherwell, Reinhardt, Hofmann und Gottlib gesellten. Für die Januarausgabe von 1951 posierten diese Malermänner, die gerade dabei waren, die Konventionen des Erzählerischen aus der Kunst zu treiben, wie Westernhelden für ein Gruppenfoto. Unter ihnen auch der Sohn des deutsch-französischen Surrealisten Max Ernst, als Kobold gewissermassen. Denn Jimmy Ernst erzählt in der Biographie, die er über seinen berühmten Vater geschrieben hat, eine Episode, die die unbefleckte Empfängnis des Pollockschen «Drip-Paintings» in Frage stellt. So soll Max Ernst während seines Kriegs-Exils in New York dem jungen, noch suchenden Pollock eine kleine maltechnische Erfindung geschenkt haben: eine durchlöchernte und mit nasser Farbe gefüllte Konservendose, die wie ein Weihrauchfässchen an einer Kette hin- und hergeschwenkt, dünne Strahlensphären auf die Leinwand rieseln liess. Wahrheitsgewebe oder surreale Hochstapelei? Die Geschichtsschreibung hat es nicht sehr gekümmert.

Pollock selbst war das amerikanische Reinheitsgebot, das man an ihm definierte, suspekt. Die Idee einer ausschliesslich amerikanischen Malerei erschien ihm ebenso absurd, wie die Vorstellung einer exklusiv amerikanischen Mathematik oder Physik. Doch Pollock ist, wie alles, was seit dem Kaugummi aus Amerika kommt, auch ein Produkt. Und zu Produkten gehören Marktstrategien. Wesentlich zur Legende beigetragen hat der Fotograf Hans Namuth, der Pollocks Reigen 1951 filmisch in Szene setzte. Auf diesem berühmt gewordenen Dokument verfolgt man hautnah die Spannung zwischen den Assoziationen des Willkürlichen und der ästhetischen Ordnung des vermeintlich chaotischen Labyrinths aus Linien, Spritzern, Klecksen und Flecken. Ausserdem ist Jackson, wie er in seinen Jeans, dem weissen T-Shirt, mit grauem Blick und brennender Zigarette in der Ecke steht, nihilistischer Beatnik und Krönung aller «Levis 501»-Reklamen in einem.

Pollock habe sein Mysterium verloren, meinte Greenberg voller Boshaftigkeit, nachdem er 1954 dessen Ausstellung in der Galerie von Sidney Janis gesehen hatte. Pollock, der es nicht mochte, dass andere mit seinem Namen ihre eigenen Süppchen kochten, war zur verworfenen Vergangenheit der Figuration zurückgekehrt. Wie ein Schüler setzte er sich wieder mit Picasso auseinander, der gemäss Lee Krasner, Künstlerin und Pollocks Frau, der einzige Maler war, der ihm wirklich etwas bedeutete.

Pollock konnte als Maler zweifeln und unsicher sein, ohne verwirrt zu werden. In seinem von Alkohol überschatteten Leben sah es anders aus. Mit fünfundzwanzig hatte er seinen ersten Entzug, später suchte er seiner Seele wiederholt bei Jung'schen Analytikern Ruhe zu verschaffen. Er hoffte die Kreativität mit seiner rebellisch destruktiven Art in Einklang zu bringen. Es sollte ihm nicht gelingen. In seiner letzten Steilkurve lenkte Pollock am 11. August 1956, um 22 Uhr 15 sein Auto gegen einen Baum. Mit platzender Gewalt kam der James Dean der Malerei dabei ums Leben und um die Kunst.

Das Universum des Jackson Pollock ist alles, ausser einfach, auch nicht einfach amerikanisch. Die Komplexität seiner Malerei besteht darin, dass sie die Frage nach dem Raum jenseits der Dinge stellt, und Pollock, als er die gegenständliche Welt durchdrungen hatte, den reinen Zustand dahinter rätselhaft wirkungslos gefunden haben muss. Wieso sonst die Umkehr zu Picasso? Genau die tragischen Konsequenzen aus dieser Wirkungslosigkeit sind die besten Zeugen für Pollocks Subtilität. Er, der aus dem menschlichen Mittelmaß herausexplodiert war, hat sich ab 1954 der Kunst mehr und mehr verweigert. Seine technische Perfektion sollte nicht für das herhalten, was die Inspiration nicht mehr erbrachte. In den letzten zwei Jahren vollendete er kaum mehr als drei oder vier Bilder. In Erinnerung aber bleibt der tanzende Körper, der während des Malens die Tragödien der Seele wachrüttelte, um dem Bewusstsein Gestalt und Freiheit zu geben.

4. Der Stadt-Körper

Pollock und die New Yorker Malerbulen waren etwas auf der Spur, das viel mehr neu wirkte, als dass es neu war. Natürlich ist die französische Kunstproduktion, wie sie bei Allendy ausgestellt wurde, der amerikanischen ebenbürtig, doch in Frankreich zwang sich die Nachkriegsavantgarde aus Ehrfurcht vor der Vergangenheit in ein Kleid, das längst *démodé* und fadenscheinig geworden war. Haussmann und seine «*cité neutre des peuples civilisé*» wurde zur restaurativ restaurierten Diva einer vergangenen Epoche.

Während die einen (Mathieu, Tapié, Paulhan) ihre Kraft in die Erhaltung einer Ästhetik der Vergangenheit steckten, verfolgten andere die Pfade von Tzara, Artaud, Bataille und engagieren die Unverschämtheit ihrer Jugend in fruchtbarere Dekonstruktionen. So schlagen Dubuffet, Isou, Debord, Klein und ihre Freunde – alles kontradiktorische aber intensive Persönlichkeiten – zwischen 1945 und 1960 ganz andere Wege ein. Sie wurden zu Vorkämpfern der freien Expression in verschiedensten Gebieten: Poesie, Musik, Tanz, Kino. Gesucht wurden Alternativen zur individualistischen Kultur. Zur Dynamik ihrer viel mehr als Weltanschauungen denn als Kunstformen angelegten Ismen gehörten die definitorischen Kämpfe und Widersprüchlichkeiten innerhalb der eigenen Gruppierungen. Dem Hang zur Theorie gab man sich ungehemmt hin, galt es doch, die bürgerliche Kunst nicht nur zum Kadaver zu erklären, sondern sie auch gleich mit hitzigen Argumenten einzuäschern. Die Protestsilbe «*anti*» führten diese Vorachtundsechziger als militantes Schlagwort im Mund gegen die Konfettiparaden der amerikanischen «*Affluent society*» und Hors-d'Œuvre-Platten des deutschen Wirtschaftswunders. Aus diesem Geist wird später Georges Maciunas' Fluxus¹⁰⁰ entstehen, dessen ideologisches Ziel – im Sinne

¹⁰⁰ «Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art» lautet der Titel eines wegweisenden Fluxus-Manifests von 1962, das der Graphik-Designer und selbsternannte Fluxus-Chairman George Maciunas abgefasst hat. Heute ist Fluxus gestorben, und Dada ist tot. Über letzteres besteht Gewissheit, seit Walter Mehring 1966 im Café Odeon mit den getragenen Worten «*Dada est mort*» die schlechte Nachricht via Fernsehinterview publik machte. Dass der greise Dadaist ausgerechnet mitten in den «*Flux Golden Age*» zu seinem Todesstreich aus Missgunst ansetzte, scheint kein Zufall gewesen zu sein. Denn Fluxus, dieses bereite Mädchen aus den Sixties, hat sich eingeständenermassen das ikonoklastische Schönheitsrezept der funeralen Dada-Diva zu Nutzen gemacht: Aporie, die Annullierung aller Kategorien zwischen hoher und angewandter Kunst, die unausschöpfliche Kombinatorik des Zufalls als Gestaltungsprinzip für Sprache und Bild und schliesslich die an Hans Arp und Max Ernst anknüpfenden Konkretionen Henri Bergsons Begriff des «*élan vital*». Nicht nur Mehring auch Marcel Duchamp und Hans Richter konnten als ergraute Herren der aufkeimenden Neo-Dada-Attitude nur wenig abgewinnen. Seit jeher tendierten die Originaldadaisten dazu, sich als des Ikonoklasmas letzten Schluss zu verstehen. Dadasophen wie Richard Huelsenbeck unterstrichen bereits in den zwanziger Jahren mit Almanachen und Anthologien die historische Bedeutung ihres Mouvements. Damit sicherten sie Dada, als Über-Ich nachfolgender Bilderstürmer, einen Platz auf dem Friedhof der Kunstgeschichte. Der moribunde Zustand der nachgeborenen Fluxusbewegung wurde 1982 anlässlich einer ersten Retrospektive in Wiesbaden offenkundig. Seither finden regelmässig Gedenkveranstaltungen im musealen Rahmen statt. So folgte in der Schweiz die Kunsthalle Basel 1994 mit einer Fluxus-

Ausstellung dem Beispiel, das von der Museum of Modern Art Library (1988), der Biennale in Sydney (1990), dem Kunstmuseum Winterthur (1991) und rund zwanzig weiteren Kulturinstitutionen vorgegeben wurde. Mit über 200 Zeichnungen, Manuskripten, Fotografien, Objekten und Partituren gelang es der Kunsthalle unter Thomas Kellein, die Spuren von Fluxus zu sichern. Wie sinnfällig erzählten der Fluxus-Nippes, die Zettelwirtschaft und die Aktionsrelikte von dem «aus ausgenörgelten Mixturen zusammengemixten Gebräu», als das ein Journalist 1962 Fluxus erkannt zu haben glaubte? Ordnung und Übersicht sind im Begriff, sich einzustellen. Heute ist Fluxus, ähnlich wie Dada, in einem sechshundertseitigen Codex erfasst, und zur Veranschaulichung tingelt was von den Aktionen übrig blieb durch die Museen der Welt. René Block, der Berliner Galerist und Propagandator des «Unterhaltungs- und Spielenvvironments», bekennt sich seit einiger Zeit zur Historisierung und Musealisierung von Fluxus. 1992 zeigte auch er seine wichtige Sammlung, im Kopenhagener Statens Museum for Kunst, um der Bewegung post mortem zu einer präziseren Identität zu verhelfen.

Die Kontextualisierung der Antikunstabewegung mit dem Ambiente der sechziger und siebziger Jahre führt über das Kolportieren ihrer zynischen Witzeleien hinaus. Fluxus verstand sich als «non-mouvement» (Emmet Williams) und wäre allzu gerne als proletarische Künstler-Internationale (George Maciunas) aufgetreten. Solche definitorischen Widersprüchlichkeiten innerhalb der Gruppe gehörten zwar nicht unmittelbar zum Konzept, bestimmten allerdings von Beginn weg die Dynamik des viel mehr als Weltanschauung denn als Kunstform angelegten Labels. Die Sozialisierung der rund 30 Fluxusleute – zu ihnen zählten La Monte Young, Yoko Ono, Robert Filiou, Nam June Paik, Ben Vautier, Robert Watts und für kurze Zeit Joseph Beuys – fällt noch in die Zeit vor dem zweiten Weltkrieg. Das ideologische Ziel seines primordial ökonomischen und sozialen Engagements sah der gebürtige Litauer – im Sinne der frühsovietischen Künstlergruppe LEF – in der graduellen Eliminierung des etablierten Kunstbetriebs. «Die pädagogische Funktion von Fluxus» so Maciunas «besteht darin, den Leuten die Unnötigkeit aller Kunst vor Augen zu führen». «Fluxamusement» war der Name des Guerillapfads zur Erreichung diese Ziels. Die fluxuide Lächerlichmachung der Kunst orientierte sich am Vaudeville und verspottete mit symbolischer Gewalt, Blasphemie, Verächtlichmachung die eurozentristische, seriöse Kunst. Daneben erfand Maciunas mit seinen «Flux Year Boxes» oder den «Flux Kits» – kleinen Multiples-Köfferchen, in denen jeder Fluxuskünstler ein «piece» beisteuerte – den kreativen, jedoch wertlosen Massenartikel: die Kunstproduktion am Fliessband als Antithese zum exklusiven Kunstwerk des Establishments. Wenn Emmet Williams sich Champagner in die Hosen leerte, oder Ben Vautier und Alison Knowles in New York absurdes Strassentheater aufführten, dann stellte sich für den Galeristen Maciunas die Frage, wer soll oder besser wer kann diese demonstrativen Aktionen, Konzerte, Happenings und zahllosen Multiples in den kleinen Holz- und Plastikschachteln kaufen? Während des ganzen Geschäftsjahres 1964 wartete er denn auch vergebens in seinem Shop an der Canal Street auf Abnehmer für die fluxuiden Markenartikel im graphischen Einheitslook, die sich in Preisklassen zwischen \$ 1 und \$ 40 bewegten. Schon in den fünfziger Jahren zeigte Maciunas, eine der meist ignorierten Künstlerpersönlichkeiten der Dekade zwischen Sputnikschock und Vietnamkrieg, schwerstverkäufliches Avantgarde-«Material», das ebenso wie die in der Galerie vorgeführten Konzerte und «events» meist von John Cage-Studenten der New School for Social Research stammte. Fluxus-Wegbereiter waren George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins oder Allan Kaprov. Sie alle verstanden sich nicht als bildende Künstler, sondern kamen aus Musik, Tanz und Literatur und waren beseelt vom Gedanken, die Eliminierung der sich in Auflösung befindlichen Schönen Künste zu beschleunigen. Vom ersten Moment an sägte Fluxus, wenn es sich an einem Konzertflügel vergriff, wie einst Dada am guten Geschmack des «bourgeois progressif». Wenngleich Ben Vautiers «Assholes Wallpaper» von 1974 dem «Spiesserspiegel» von George Grosz alle Ehre macht, so ist Fluxus dennoch nicht Dada. War Dada vornehmlich das Experimentierfeld von «Nichtsisten» und Individual-Anarchisten, die der Welt ihren Hintern zeigten und die für eine alle Dogmen ad absurdum führende «Proktatur des Dilletariats» eintraten, hielt der grosse Fluxus-Vorsitzende George Maciunas dogmatisch marxistisch an einer zu realisierenden Diktatur des Kunstproletariats fest.

Als 1968 Leute wie Dutschke, und Cohn-Bendit die politischen Energien kanalisiert und Ulrike Meinhoff, die in der Galerie René Block verkehrte, anderen Umgang suchte, versiegten nach und nach die Konzerte und Publikationen mit den sinnlos schönen Namen «cc V Tree Fluxus» oder «Fluxus Vaseline sTREet». Es war Maciunas nicht gelungen, eine fluxuide Einheitsfront zu schaffen, die den langen Marsch bis zum Sterbebett der Kunst durchgehalten hätte. Nach Maciunas Tod 1978

der frühsovietischen Künstlergruppe LEF – in der graduellen Eliminierung des etablierten Kunstbetriebs lag. «Die pädagogische Funktion von Fluxus» so Maciunas 1964 «besteht darin, den Leuten die Unnötigkeit aller Kunst vor Augen zu führen».

Aus «dégoût» und «mépris» vor dieser sich Bahn brechenden Konsumgesellschaft wenden sich die Pariser Pfadfinder der Antikunst im Atomzeitalter den Ritzen, Trottoirs und Reklametafeln zu, um mit mikroskopischem Blick die Zerschleisserscheinungen und die Zersetzung des Stadtkörpers aufzuspüren. Hains und Villeglé begannen 1949 damit, Plakate von den Mauern zu reissen und ganze Palisaden zu stehlen. Auf diese Weise nahmen sie Taktiken des Happenings und der Konzeptkunst der ausgehenden sechziger Jahre vorweg.

Erst mit dem Abbruch der Hallen und dem Bau des Centre Pompidou 1976 wurde in Paris eine Bresche in die Stein gewordenene Weltanschauung des Préfet de la Seine geschlagen. Doch diese Kunst-Maschine ist nicht mehr modern. Im Nord-Westen der Stadt initiierte Georges Pompidou 1970 «La Défense», dessen postmoderne *Grande Arche* heute die Achse *Arc de Triomphe, Champs Elysées, Louvre* und *Bastille* perspektivisch abschliesst und die von Haussmann 1850 begonnene Neugestaltung des Körpers von Paris zu einem postmodernen Ende bringt.

Babylon und Babyfone. Das Geschlecht von Paris

Ein Körper besitzt, auch wenn er sich in Umwandlung (Transforme) oder Auflösung (Informe) befindet, eines oder zwei Geschlechter. Bis ins erste Quartal des letzten Jahrhunderts hinein, war der Pariser Stadtkörper innerhalb der poetischen Geschlechterzuweisung eindeutig eine Frau, deren femininer Charme und passive Sinnlichkeit hervorgestrichen wurde. Nach der Revolution von 1830 wechselte Paris seinen Sexus und wurde zum aktiven Krieger. «Le peuple» ersetzte «la foule». Aber bald nach den ersten Enttäuschungen wechselte das Geschlecht erneut. Paris wurde wieder zur Frau, aber diesmal zur «Hure», mit den unvermeidlichen biblischen Verdammungen: «Modernes Babylon», «Sodom». Es kommt zu einem wahren antizipierten Todesmythos der Hauptstadt, der sich literarisch meist als überspannter Psychopomp

liessen sich auch die letzten getreuen Kameraden in Flux in keine Gruppendynamik mehr einbinden. Spätestens aber seit 1989, als die Berliner Mauer es Alan Kaprovs «sweet wall» von 1970 gleichtat, und sich schleifen liess, ist das Politsystem Fluxus Vergangenheit und niemand braucht sich mehr vor dem ideologischen Fluxusgespenst zu fürchten. Der Name Fluxus kommt übrigens schlechterdings von dem medizinischen Begriff für eine unberechenbare, plötzliche Entleerung des Körpers. Luftgetrocknet für Skatologen ist Maciunas Kotsammlung von Tieren als «Excreta fluxorum» in einem der Büros zu besichtigen, die in die schnee- weisse Fluxus-Kaaba der Kunsthalle eingelassen sind. «Fluxus ist tot», hat Beuys gesagt. Mehring hat sich nach kurzer Bedenkpause imperatorisch selbst ergänzt: «vive Dada!».

niederschlägt. Der herbeigedichtete gewaltsame Tod der Stadt geht dabei fast unisono auf das Konto von äusseren Gewalten, mit Vorliebe auf das des wachsenden Stroms der Migranten.

Ebenfalls aus Angstmotiven flüchtete man sich in den Gegenraum der Utopie: malte sich ein fantastischen Paris aus, in dessen Schoss das Leben ein Rosenbett sein würde. Der Saint-Simonist Duveyrier, stellte sich ein Paris vor, das nach den Massen eines menschlichen Körpers geformt wäre, wo die Architektur mit den verschiedenen Körperteilen ihre Funktion ändern würde.¹⁰¹

«Papillone» – Die Lust am Gesellschaftskörper

(Gesellschafts-)Körper, Lust und Architektur sind die Kardinalsthemen des konsequentesten der französischen ökonomischen Utopisten des 19. Jahrhunderts, Charles Fourier, den die Surrealisten und nach ihnen die Lettristen/Situationisten zum Massstab ihrer Gesellschaftsarchitektur nahmen: «Fourier, ich grüsse dich vom Grand Canion, Colorado...»¹⁰² (André Breton in: Ode an Charles Fourier). «Die souveräne Anziehung, die Charles Fourier im freien Spiel der Leidenschaften aufdeckte, muss beständig wiederentdeckt werden.»¹⁰³ (Antworten der «Internationale Lettriste» auf eine Umfrage von René Magritte, 1954).

Man übersieht den essentiellen Furor des visionären Kopfes Fouriers, wenn man ihn repräsentabel machen will, seriös, utopisch, aber nicht wirklich gefährlich, lediglich luzide in seinen wirtschaftlichen und grosszügig in seinen sozialen Diagnosen. Es gibt jenen Fourier, den Karl Marx kurzerhand mit Hegel vergleicht, was dessen visionäre Analysen anbelangt. Tatsächlich setzt der Polit-Prophet zu Beginn des 19. Jahrhunderts scharfe Akzente: «Der Vulkan, der 1789 ausgebrochen ist, ist erst bei seiner ersten Eruption, andere werden folgen»¹⁰⁴. Eine gute Reihe seiner Bemerkungen tönt höchst aktuell: «Die Industrie ist die Geissel der Nationen geworden. (...) Der merkantile Geist hat neue Wege zur Kriminalität erschlossen. (...) Dieser führt bis zu den wildesten Skandal-Regionen einer zivilisierten Form von Habsucht.»¹⁰⁵ Daneben folgt dem Wirtschaftskritiker wie ein Schatten eine zweite Persönlichkeit, die des Ingenieurs der «fantaisies lubriques», des Berechners gradueller und gemischter Orgien, des Fürsprechs ausgeklügeltster Manien wie z.B. des «Absatzkratzens» oder des «Haarefassens». «Jeder Mensch hat das Recht auf

¹⁰¹ Eine aktuelle Vision übrigens. Die Kunstzeitschrift artpress widmete ihre Coverstory der Aprilausgabe von 1999 dem Borderline-Architekten Didier Faustino, der seine Architektur vom menschlichen Körper ableitet.

¹⁰² André Breton, Ode à Charles Fourier, Jean Geaulmier (Hrsg.), Paris 1961, Vorwort.

¹⁰³ Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde, S. 79.

¹⁰⁴ Zitiert nach: Robert Ohrt, Phantom Avantgarde, S.118.

¹⁰⁵ Ebd., S.118.

Liebesmanien weil die Liebe essenziellermassen die Leidenschaft der Unvernunft ist.»¹⁰⁶

Die französische Fourierologin Simone Debout hat Fussnoten, Randbemerkungen und Editionen zu ihrem charismatischen Objekt verfasst und gerade im Grotesken und Obszönen das Subtile und Subversive des Philosophen gefunden. Was ihr zu Folge das System Fouriers ausmacht, ist der Wille, immer wieder neue Verbindungen aufzustöbern, Bezüge wuchern zu lassen, Kombinationen unendlich auszuweiten. Was Fourier vor fast allen anderen Utopisten auszeichnet, ist, dass er sich eine grösstmögliche Kohäsion der Welt aus einem intensiven Spiel von Abschweifung vorstellen konnte. Anstatt den Abstand zwischen den Geschlechtern, den sexuellen Vorlieben, Gruppen und Passionen verringern zu wollen, spielte er mit ihnen, kombinierte und mischte er sie fortlaufend. Es gibt keine wirkliche Trennung bei Fourier zwischen literarischen Formen, Ideenfeldern und verschiedenen Aktivitäten des leidenschaftlichen Körpers.

Aus Opposition zum aufkommenden industriellen System strebte Fourier die höchste Entwicklung der menschlichen Natur durch Schaffung eines sozialen und organischen Lebens an, in dem der einzelne höchstes Daseinsglück erfahren könne. Ein solches Leben dachte er sich in einer dezentralisierten Gesellschaft. «Ich beginne mit der Papillone oder Flatterlust, sie ist das Bedürfnis nach periodischer Abwechslung, kontrastierenden Situationen, Szenenveränderungen, pikanten Zwischenfällen, Neuheiten, die geeignet sind, Illusionen zu wecken, die Sinne anzuregen, (...) um den häufigen Ortswechsel zu erleichtern, sind alle Flügel und Gebäudeteile eines Phalansteriums im ersten Stock und Parterre durch Strassengalerien verbunden»¹⁰⁷ (Fourier).

Nicht nur von Fourier wurde die sich in Bewegung und Umbrüchen befindliche französische Gesellschaft des letzten Jahrhunderts samt ihrer Hauptstadt utopisch umgekrempelt. In einem Artikel im *Le Pays* imaginierte Théophile Gautier ein luftiges Paris auf Terrassen, ausdrücklich «wie das alte Babylon», errichtet über einem unterirdischen Paris (man erinnere sich an Fritz Langs «Metropolis»). In dem Buch «Caprices et Zigzags» desselben Gautiers findet der Deutsche Max Nordau 1878 eine kuriose Seite, die er in seine Aufzeichnungen «Aus dem wahren Milliardenlande. Pariser Studien und Bilder» aufnimmt, und die sich in Walter Benjamins «Passagen-Werk» zitiert findet: « <Eine grosse Gefahr bedroht uns. Das moderne Babylon wird nicht zerschmettert werden wie der Thurm von Lylak, in einem Asphaltsee untergehen wie die Pentapolis oder versanden wie Theben, es wird einfach

¹⁰⁶ Ebd., S.118.

¹⁰⁷ Ebd., S.118.

entvölkert und zerstört werden von den Ratten von Montfaucon.> Merkwürdige Vision eines unklaren, aber prophetischen Träumers! Sie hat sich im Wesen bewahrheitet ... Die Ratten Montfaucons ... sind Paris nicht gefährlich geworden; die Verschönerungskünste Haussmanns haben sie verscheucht ... Aber von den Höhen Montfaucons sind die Proletarier herabgestiegen und haben mit Pulver und Petroleum die Zerstörung von Paris begonnen, die Gautier vorhergesagt hat.»¹⁰⁸

Das Bild des schrecklichen Paris, wie es Nordau acht Jahre nach der Commune bestätigt fand, etablierte sich um 1840 herum. Die Stadtbevölkerung schien damals mehr und mehr das Gefühl zu gewinnen, ohne wirkliche Ursachen dafür nennen zu können, dass das Niveau des Alltagslebens rapide sinke. Paris wurde damals in den Köpfen der Menschen zum tentakulären Monstrum – ein Bild, das heute noch gebraucht wird, auch wenn es einiges von seiner Frische eingebüsst hat –, zum Neuen Babylon, zur Prostituierten, die nichts anderes als das Fegefeuer verdiene. Cosima Wagners Tagebuch aus dieser Zeit lodert vor indignierter Abscheu: «R. sagt, er hoffe, dass Paris (diese gefangen gehaltene Dame von Welt) niederbrenne. ... das brennende Paris wäre ein Symbol für die Befreiung der Welt von allem Übel, zumindest für den Moment...»¹⁰⁹ Paris begann den Hass der Moralisten und die Leidenschaft der Ambitionierten auf sich zu ziehen, der impertinenten Dandies, der Wüstlinge und Anbeter des Bösen. Es war das Paris des jungen Charles Baudelaire:

*«Le vieux Paris n'est plus. La forme d'une ville
change plus vite, hélas, que le
cœur d'un mortel.»* ¹¹⁰

¹⁰⁸ Max Nordau, Aus dem wahren Milliardenlande. Pariser Studien und Bilder, Leipzig 1878, S. 75/76, zitiert nach: Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, 1. Band, Frankfurt a. M. 1982, S. 145.

¹⁰⁹ Rupert Christiansen, Tales of the New Babylon. Paris 1869-1875, London 1994, S. 150.

¹¹⁰ Zu den von den Dadaisten rezipierten Vorbildern gehören nebst Baudelaire, Oscar Wilde, Lord Brummel auch Hofmannsthal und dessen «Ein Brief des Philipp Lord Chandos an Francis Bacon» (1902) – eine protodadaistische Sprachkritik und Übergang vom Sprechen ins Schweigen: «Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen.» Durch die erlesene Prosa scheint bereits eine typisch dadaistisch narzisstische Unfähigkeit zur Kohärenzbildung.

Der Dandy will sich nicht aussprechen, sondern brüskieren. Er lässt niemals das Impromptu ausser acht, bevorzugt flüchtige Skizzen, durchsetzt von Paradoxa und kleinen sprachlichen Finessen, und er besitzt eine Neigung zum Aphorismus – alles ganz dadaistische Eigenschaften, die im wesentlichen die Züge Walter Serners treffen. Ferdinand Hardekopf hat Serner einmal mit Lord Henry Wotton, dem Dandy in Wildes «Picture of Dorian Gray» verglichen; spätestens hier wird deutlich, dass die «Letzte Lockerung» von Stilelementen des Dandysmus lebt.

Serner, der König der Falschmeldungen, war der gelernte Journalist unter den Dadaisten. In der von seinem Vater herausgegebenen «Karlsbader Zeitung» verfasste er, zunächst noch unter dem Geburtsnamen Seligmann, erste Essays und Kritiken. In seiner vordadaistischen Zeit zeigte er eine nachvollziehbare Verehrung für Karl Kraus, der 1911 in der «Fackel» die Abonnenten dazu angeregt hatte, absurde Leserbriefe in Zeitungen zu lancieren. Daran anknüpfend führte Serner seine grossangelegte Werbekampagne für den Dadaismus vor. Doch mit Dada stellte sich auch eine

Die Hauptstadt erstaunte in jenen Tagen durch die Geschwindigkeit, mit der sie sich veränderte und durch die Invasion von neu Zugereisten, von denen viele in die Armut abrutschten, all zu oft in die Kriminalität. Für diese Kategorie fand man nicht genug harte Worte: «monde bohème, affreux monde, purulente verrue sur la face de cette grande ville»¹¹¹. Das Journal des débats beschwor eine Invasion der Barbaren herbei. Wenig später sprach Haussmann von einer «Tourbe de Nomades». 1862 verglich Paul Féval in seinem Roman *Habits Noirs* das vorhaussmannsche Paris mit dem forêt de Bondy, dem einstmals berühmten Unterschlupf von Briganten und Wegelagerern. Paris als Wald, das war der Dschungel, wo Menschen Wölfe oder Wilde waren – Termini, die 1871 vom Klerus wieder aufgenommen wurden, um die Kommunarden zu verteufeln. Thiers bezeichnete die Pariser als Vagabunden, und Lecouturier schrieb 1848 kurz vor den Juniunruhen: «Es gibt keine Pariser Gesellschaft, es gibt keine Pariser. Paris ist nichts weiter als ein Lager für Nomaden». («Ein Lager für Nomaden» – das wird 1956 der Ausgangspunkt der situationistischen Urbanismuskritik sein.)

Die Revolte von 1848 war grösstenteils eine urban angezettelte Erhebung dieser «Nomaden», gegen das Eingepferchtsein in den Elendsquartieren Île de la Cité, Plateau des Arcis-Beaubourg, Halles, Montagne Sainte Geneviève, gegen die dort grassierenden Epidemien, gegen die schwierigen Verkehrsverhältnisse,

Ernüchterung ein. Serner begann gegen die «Sinngedichte» und «eitle Pose» des «begabten Jesuiten» Kraus zu polemisieren. Im Manifest «Letzte Lockerung» setzte er zum Rundumschlag an: «Sämtliche Kunstzeitschriften (Sturm-Gebimmel, Aktions-Gefuchtel, Fackel-Gefackel) sind nur SEPARAT-Beilagen zu den korrespondierenden Tageszeitungen (externe Feuilletons).»

Kraus seinerseits hat, wie viele Aufklärer, Pazifisten, Meuterer und Sozialisten aus seinem Interesse, ja aus seiner Anteilnahme, was die Dada-Tumulte und die ästhetischen Handstreichs betraf, kein Hehl gemacht. Trotzdem hat er zurückpolemisiert, die Dadaisten Judenbuben genannt, wohl weil er in Tzara dessen Prototyp zu erkennen glaubte. Spitz spottete er gegen die «Parasiten des Weltuntergangs».

Zurück aber zu Serners Abschied vom Feuilleton. Er vollzog ihn mit dem Dünkel der Illusionslosigkeit in der «Letzte Lockerung», der er den Untertitel «Handbrevier für Hochstapler» mit auf den Weg gab. Unwillkürlich verbindet man Serners Brevier der betrügerischen Lebensform mit den «Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull». Das erste Buch um Felix Krull erschien 1922, etwas spät für Dada. Doch sie ähneln sich in gewissen Zügen. Krull und der dadaistische Hochstapler sind beide Künstler im Welttheater zwischen Laiendarstellern des Lebens. Nach direkten Bezügen von Serner zu Thomas Mann sucht man indes vergebens. Die Vorstellung, die die Dadaisten von diesem Typus Mensch haben, ist zu verschieden. Beim Hochstapler dadaistischer Machart gleicht die hochstaplerische Begabung denn auch weniger einer literarischen wie bei Mann, sondern sie liegt in der Chuzpe und dem «Grössenwahn» eines Johannes Baader, der als «Präsident des Erdballs» signiert. Die Pose ist zu überzogen, um undurchschaut zu bleiben. Darauf legt der Dadaist auch gar keinen Wert. Im Gegenteil. Dada ist bekennnerisch hochstaplerisch auf Publicity aus und will den insgeheim ins Vertrauen gezogenen Leser seiner Exzerpte nicht mittels literarischen Raffinements von der höheren Gerechtigkeit seines betrügerischen Tuns überzeugen. Statt den Hochstapler, wie Mann es tut, mit komplizierter Nachsicht zu beschreiben, spielt ihn der Dadaist höchstpersönlich coram publico. Er sucht nicht das Ansehen, sondern alleine das Aufsehen. Und dieses Aufsehen nutzt er, um jede Gewissheit zu untergraben, indem er die Unterscheidung zwischen fingiertem und nicht fingiertem Geschehen zurückweist.

¹¹¹ Zitiert nach: Bernard Marchand, Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle, Paris 1993.

die zu hohen Mieten für viel zu kleine und zu miserable Wohnungen, gegen Arbeitslosigkeit und prekäre Arbeitsbedingungen. Ihr Scheitern, wie später dasjenige der Commune, belegt: Die Bourgeoisie und die Aristokratie, deren Reichtum in den Landgütern der Provinz lag, sowie die Bauern folgten den Städtern aus Paris nicht. In Bordeaux und nicht in Paris versprach Louis-Napoléon den Frieden. Den bedrohten führenden Klassen in der Provinz und dem besorgten Bauernstand gab er sein Wort, die Ordnung wieder herzustellen. Um dies zu erreichen, musste er den Pariser Pauperismus bekämpfen, sprich die Hauptstadt modernisieren.

Das Wachstum von Paris, das sich viel, viel schneller als in den anderen französischen Städten im sozialen Gefüge abzeichnete, machte eine Modernisierung unumgänglich. Während in England eher die kleinen und mittleren Städte vom Bevölkerungswachstum betroffen waren, explodierte die französische Hauptstadt regelrecht.

Also machte sich das Second Empire daran, mit Erfolg die Bauqualität der Gebäude, den Stadtplan und die Rückständigkeit der Einrichtungen zu attackieren. Aber es versuchte vergeblich, das Problem des Pauperismus zu lösen. Noch im dritten Band von Zolas Tetralogie «Les Trois Villes», der 1894 erscheint und Paris gewidmet ist, wird Paris als ein Moloch beschrieben, der im Osten beherrscht wird von Armuts- und Elendsquartieren, «die zu ersticken scheinen in einem rötlichem Dunst, der sich mit dem Atem der Baustellen und Fabriken vermengt».¹¹² Wie Gebete kehrt im Paris-Roman Zolas die Verdammnis der Megapolis wieder: «Un Paris de mystère, voilé de nuées, comme enseveli sous la cendre de quelque désastre, disparu à demi déjà dans la souffrance et dans la honte de ce que son immensité cachait».¹¹³ «A chaque heure, il en attendait l'effondrement, Paris noyé de sang, Paris en flammes, dans une tristesse affreuse».¹¹⁴ «(...) si l'ouragan de colère et de justice n'avait pas balayé Paris, la catastrophe attendue qui devait l'engloutir un matin, en ne laissant, sous le ciel de plomb, que le marais empesté de ses décombres.»¹¹⁵

Der Handlungsfaden des Romans gleicht einer Zündschnur. Eine der Hauptfiguren, der Chemiker Guillaume Froment, fasst den Plan, den sozialen Ungerechtigkeiten ein Ende zu setzen und die Sacré-Cœur-Kirche¹¹⁶ mittels eines selber entdeckten, neuartigen Sprengstoffs in die Luft zu jagen. Sein

¹¹² Henri Mitterand, Préface, in: Zola, Emile, Paris, Paris 1998, S. 35.

¹¹³ Ebd., S. 35.

¹¹⁴ Ebd., S. 41.

¹¹⁵ Ebd., S. 42.

¹¹⁶ Die Errichtung der im byzantinischen Stil des 12. Jahrhunderts gehaltenen Basilika Sacré-Cœur wurde per Gesetz am 23 Juli 1873 entschieden. Subskriptionen deckten die Kosten. Der erste Stein wurde am 16. Juni 1875 gesetzt.

Bruder, der Geistliche Pierre, widersetzt sich dem Vorhaben, und in den Kellern der Basilika kommt es zum filmreifen Showdown-Faustkampf.¹¹⁷

Das Empire hat nicht Schluss gemacht mit dem Pauperismus, obschon es bei seinem Unternehmen über den wohl wichtigsten Trumpf verfügt hätte: Kapital. Durch die Prosperität des Landes hatte der Staat im Laufe des 19. Jahrhunderts beträchtliche Vermögen angehäuft. Banken fingen an Bankiers abzulösen: Es ging nicht mehr darum, die Vermögen einiger grosser Familien zu verwalten, sondern öffentliche Depots anzulegen. Neu eingerichtet wurden: die Société générale, der Crédit Lyonnais, l'Union, die Caisse d'épargne. Sie alle versammelten die Einkünfte und Ersparnisse der kleinen Leute, die, wenngleich nicht reich, so doch sehr zahlreich waren.

In seinem Buch «Überwachen und Strafen» macht Michel Foucault klar, dass die Akkumulation der Menschen und die Akkumulation des Kapitals im Paris des 19. Jahrhunderts nicht getrennt werden können: «Das Problem der Anhäufung der Menschen wäre nicht zu lösen gewesen, ohne das Anwachsen eines Produktionsapparates, der diese Menschen sowohl erhalten wie nutzbar gemacht hat.»¹¹⁸

Auflösung der Stadt und des Körpers

Die Textur des surrealistischen Kadavers

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird die kulturelle Situation in Paris beherrscht von einer durch den politischen Widerstand in der Résistance geprägten Gruppe existentialistischer Intellektueller, die eine Ästhetik der Verantwortung und des Engagements¹¹⁹ vertreten. Während auf der Traktandenliste wieder Kategorien wie Vernunft, Humanismus und Aufklärung stehen, verzehren sich die letzten Feuer des Surrealismus selbst auf ihrer Suche nach Eros und Thanatos: Jacques Hérold, Josef Sima, Victor Brauner, Wilfredo Lam, Roberto Matta. Die Gunst der Stunde gilt vielmehr einer Kunst, die Grund zur Hoffnung gibt, zur Existenzberechtigung, ohne die Frankreich unterzugehen droht. Nach der Befreiung von Paris im Oktober 1944 wird eine Kunst gesucht, die nicht «verraten» hat, eine patriotische Kunst, eine klassische Kunst, die

¹¹⁷ Henri Mitterand, Préface, in: Zola, Emile, Paris, Paris 1998, S. 15.

¹¹⁸ Michel Foucault, Überwachen und Strafen, Frankfurt a. Main (1977), 1995, S.283.

¹¹⁹ Das Verhältnis von Kunst und Leben steht nicht mehr an erster Stelle des ästhetischen Diskurses. Kunst und Literatur werden wieder in den Dienst einer emanzipatorischen Botschaft gestellt, geprägt durch die Erfahrung der fatalen Folgen des Krieges. Während sich die Hauptfraktion der Surrealisten damit begnügte, den Krieg für obsolet zu erklären und zu ignorieren, trägt der Existenzialismus die in der Résistance übernommene Verantwortung für eine menschliche Gesellschaft in die Nachkriegszeit. Natürlich gab es auch innerhalb des Surrealismus politischere Positionen, wie jene Luis Aragons zum Beispiel. Doch muss hier auf eine differenziertere Darstellung verzichtet werden.

nicht, wie der Surrealismus, die Tradition entgleisen liess, sondern am Leben zu erhalten hat. Der Kunstkritiker Bernard Dorival schreibt in diesen Tagen: «Alleine unsere [die französische] Malerei ist eine vollständige Malerei. Sie weiss, dass sie die grösste Werte-Revision vollzieht, die die abendländische Kunst seit dem Quattrocento gekannt hat, und dass es an ihr liegt, diese Revolution weiterzutragen.» Die französische Malerei, die Dorival meint, ist jene moderne Malerei, die sich nicht in den narzisstischen Konvulsionen des Surrealismus oder in der selbstgefälligen Abstraktion wieder erkennt. Diese seien nichts anderes als *Esperanto*, will heissen, Jargon ohne Vergangenheit und Zukunft, ohne universelle Berufung, weil sie die eigene Identität nicht in einer Bewusstseinsgeschichte verankert habe.¹²⁰

Das surrealistische Projekt einer Revolutionierung des Lebens mittels ästhetischer Strategien hatte sich im Faschismus in der Form einer «Ästhetisierung des Politischen von Oben» gegen die revolutionär-ästhetische Avantgarde selbst gekehrt. Tatsächlich hatte der reale Wahnsinn des Krieges die «folie» der surrealistischen Phantasie und das ästhetische Schockerlebnis überholt und ad absurdum geführt. Das Scheitern der alten Avantgarde, bzw. das Scheitern ihres Projektes einer Versöhnung von Kunst und Leben im Zeichen der Revolution, offenbarte sich am deutlichsten darin, dass der Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem marktgängigen Warenlabel geworden war, die Kataloge der Surrealisten in erlesenen Lederschubern aufgelegt wurden und ihre Werke in den «living-rooms» der guten Gesellschaft prangten. Der rebellische Gestus des surrealistischen Protestes verkam zur selbstaffirmativen Nostalgie.

Der erste Salon d'Automne unmittelbar nach der Befreiung von Paris sieht sich selbst als Salon der «peinture libérée» und wird zur Hommage an Picasso, der letztgültig verklassisch und zum Symbol einer moralisch imakulaten, modernen Kunst gemacht wird.¹²¹

École de Paris: «sans titre»

Wien, Weimar, Berlin. Wer hat Paris die Idee der Modernen Kunst gestohlen? Rosenberg sah es 1940 richtig voraus. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg musste Paris seine Vorrangstellung definitiv an New York abtreten. Es kam zu

¹²⁰ Bernard Ceysson, Paris 1945-1964: L'art en „situations“, in: Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, «L'Ecole de Paris? 1945-1964», Luxembourg 1999, S. 12.

¹²¹ Der Kunsthistoriker Otto Hahn schreibt in einem Essay über die Avantgarde: «Für mich hat Picasso schon 1912 aufgehört, zur Avantgarde zu zählen. Eigentlich interessierte mich nur der kubistische Picasso. Ich dachte, dass die Stosskraft des Künstlers ungefähr um 1945 zum Stillstand kam. Erst seit etwa 1980, sprich seit der Freien Figuration, habe ich eine erneute Picassolektüre vorgenommen. Damals habe ich die ausserordentliche Freiheit Picassos begriffen, seine hervorragende Intelligenz.» Zitiert nach: Otto Hahn, Avant-garde. Théorie et provocations. Paris 1992, S. 75.

einer Befreiung gegenüber Europa und einer Amerikanisierung der Moderne. Doch die amerikanischen Künstler und Kritiker, die sich vehement von Paris abzusetzen begannen, anerkannten in ihren Emanzipationsbestrebungen noch fast bis Ende der vierziger Jahre die künstlerische Hegemonie der französischen Hauptstadt und trugen auf diese Weise sowohl zur Entstehung wie auch zur Zertrümmerung des Mythos der École de Paris bei.

Auf dem Gebiet der Philosophie blieb Paris aber auch nach dem New Yorker «Coups» für mindestens drei weitere Dezennien Nabel der Welt: Während Existenzialismus und Strukturalismus das okzidentale Denken diktierten, kämpfte die 4. Republik mit den Problemen der Dekolonisation, die sich vor allem in Indochina und Nordafrika dramatisch gestaltete. Frankreich löste sich aus seinen weltpolitischen Verpflichtungen, und Kulturminister André Malraux liess die Mona Lisa zu Kennedy über den Atlantik schiffen. Mit diesem historischen Akt wurde deutlich, dass sich die Pariser Kunstszenen von der Weltbühne verabschiedet hatte. Die Grande Nation schickte keinen Fautrier, keinen Wols, keinen Giacometti, auch keinen Klein oder César in die neue Schaltzentrale der Macht, sondern die italienische Ahnin.

An der Seine kam es bereits ab Ende fünfziger Jahre zu einer immer deutlicher werdenden Polarisierung innerhalb der Kunst in eine konzeptbezogene und malereibezogene Szene. Erstere analysierte ganz im Zeichen der strukturalistischen Zeit die Sprache und ihr Verhältnis zur Macht, in ihrer fiktiven Kraft, in ihrer verführerischen, oft missbrauchten Energie. Mit letzterer liess sich kein Staat machen, waren ihre Repräsentanten doch gesellschaftlich isoliert und loteten, jeder für sich, Extrembereiche ihrer Existenz und ihrer Kunst aus. Dabei entwarfen Wols, Fautrier, Dubuffet, Chassac, Artaud, Requichot im Spannungsfeld der Ecriture automatique und der Art brut ein ähnliches Kunstkonzept, ohne jedoch eine Schule oder einen gemeinsamen Stil zu begründen.

Antonin Artaud und Art brut

Wie Michaux hing Artaud an verschiedenen Rauschgiften, Wols war dem Alkohol verfallen. Der grosse Realitäts- und Existenzdruck, der auf diesen Künstlern lastete, dokumentieren ihre Lebensstationen in psychiatrischen Kliniken. Antonin Artaud (1896 Marseille – 1948 Ivry-sur-Seine) schrieb:

*«La maladie est un état
la santé n'est qu'un autre,
plus moche,
je veux dire plus lâche et plus mesquin,
Pas de malade qui n'ait grandi.*

Pas de bien portant qui n'ait un jour trahi, pour n'avoir pas voulu être malade, comme tels medecins que j'ai subis.»¹²²

Nein, Artaud erfüllt keine Konvention, auch nicht die der Art Brut. Sein vivisektionistischer Geist spreizte die Schenkel des Kunstbegriffes. Wahn richtete über seine Existenz, Psychiatrie hiess der Folterknecht. Morphinum betäubte wie ein äthergetränkter Wattebausch die Operationen seines skalpellscharfen Intellekts. Artauds zerfahrene Feinnervigkeit materialisierte sich in Schreibpapier, Zeichenblättern, Celluloid. Die Universalität seiner künstlerischen Artikulation – die omnipräsente Blutspur seiner Handschrift – spiegelt apokalyptische Sphären, zeugt von einer schizophrenia divina. Als Methodiker reflektierte und erfasste er private und kollektive Erschütterungen mit theoretisch geschulter Akribie.

Er überlebte die Elektroschocks in der Irrenanstalt von Rodez. Die Zähne fielen ihm aus. Sein Leben zog sich im Weiss des gekachelten Konzentrationslagers nicht in die Anonymität eines bloss mit Initialen gekennzeichneten Aktenfalles zurück, wie sie die Ahnentafel der Art Brut füllen, sondern klammerte sich an die Reste des berstenden Individuums Antonin Artaud. Nach Entlassung aus dem Irrenhaus schreibt er 1946, sich seiner selbst bewusst, in einem Brief an den Papst:

*Né à Marseille le 4 septembre 1896
baptisé le 8 du même mois à l'église de Chartreux
je tiens à vous faire savoir
1° que je renie mon baptême,
2° que je le renie en fait,
3° que je veux vous en faire ressentir le fait.¹²³*

Die kraftspeiende, titanische Aggression des ausgezehrten Blasphemikers ist kathartisch wie Napalm. Sein Hass auf die (Kirchen-)Kultur qua Religion wirkt seelsorgerisch für alle Desperados, Beatniks und Junkies, die auf ihn folgen werden.

Mystische Exaltationen befreien den jungen Antoine Marie Joseph vom Kriegsdienst, tragen ihm – der sich nach der Priesterweihe sehnt – allerdings den ersten Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik ein, in Chanet bei Neuenburg. Die Ärzte spekulieren auf eine erbliche Form von Syphilis. Man therapiert mit Drogen. In der Schweiz, dem Land, das aufgrund seiner

¹²² Paule Thévenin, Artaud, Paris 1993, S. 60.

¹²³ Ebd., S. 74.

Sanatoriendichte zum Mekka der Art brut avancierte, wird Artaud «angefixt», hier beginnt er auch zu zeichnen.

Ab 1919 lebt er in Paris. Theater wird Leidenschaft und Überlebenstherapie. Ruhm und kinematographische Unsterblichkeit tragen dem luziden Beau die Verkörperung des «Thiresias» in Jean Cocteaus «Antigone» (1922), die Titelrolle in Abel Gances «Napoléon» (1927) sowie die Darstellung des Scherenschleifers in Fritz Langs Liliom-Verfilmung (1934) ein. Oftmals ermöglicht erst der anfänglich psychopharmazeutisch eingesetzte Drogenkonsum Regisseur-, Theater- und Filmarbeiten. Zwischen 1924 und 1926 begibt er sich in den Verbund der Pathophilen um Breton und fungiert als Leiter des «Büros für surrealistische Forschungen». Nach dem Zerwürfnis mit der «übernatürlichen» Schule, die mit dem Wahnwitz lediglich kokettiert und liebäugelt, gründet und leitet der manische Artaud 1926 zusammen mit Roger Vitrac das «Théâtre Alfred Jarry», benannt nach dem Rebellen einer bizarr aggressiven Imagination. Dubuffet erkennt später in Jarrys Werk Botschaften, wie sie uns als «urbane Folklore auf den genial verkritzelten Mauern unserer Grosstädte entgegenleuchten».¹²⁴ Jarry, der Antisoziale und ästhetische Repräsentant des «Elenden» («During these years Jarry lived off the Boulevard de Port Royal, at the foot of a dead-end alley so narrow two people could not walk abreast.»¹²⁵) Jarrys Sprache und Strich ist durchtränkt von volkstümlichen Graffiti im Sinne Dubuffets. Nach dem Scheitern des 1935 ins Leben gerufenen Theaters der Grausamkeit «Théâtre de la Cruauté» bereist Artaud Mexico, lebt bei den Tarahumara-Indianern und verschreibt sich dem Peyotl-Drogenkult. 1937, als er in Irland den Geheimnissen der Druiden nachspürt, erleidet er den totalen physischen wie psychischen Zusammenbruch. Als «Schizophrener» schnürt man ihn für neun Jahre in die psychiatrische Zwangsjacke.

Doch Artaud, trotz nicht enden wollender, unmenschlicher und entpersonalisierender Elektroschock-«Therapien», bleibt kreativ, schreibt und zeichnet. Eine Interessengemeinschaft aus Künstlern und Intellektuellen – auch Jean Dubuffet gehört ihr an – erwirkt 1946 unter der Federführung des Chefredakteurs der «Nouvelle Revue de France», Jean Paulhan, schliesslich Artauds Freilassung. 1947 hat der Frühvergreiste einen letzten, spektakulären Auftritt, in der Pariser Sorbonne. Mit zuckenden, fahrigten Gesten und angespannt knirschendem Kiefer geht er mit dem Berufstand der Psychiater ins Gericht:

«Ohne auf dem völlig genialen Charakter der Äusserungen gewisser Irrer zu bestehen, behaupten wir in dem Masse, wie wir fähig sind, sie zu würdigen, die absolute

¹²⁴ Carola Giedion-Welcker, Alfred Jarry, Zürich 1960, S. 119.

¹²⁵ Roger Shattuck, The Banquet Years, New York, 1995, S. 195.

Legitimität ihres Begriffs der Wirklichkeit und aller Handlungen, die sich daraus ergeben.

Mögt ihr euch hieran morgen früh zur Stunde der Visite erinnern, wenn ihr versucht, euch ohne Wortschatz mit diesen Menschen zu unterhalten, denen ihr, gebt es zu, nur durch die Gewalt überlegen seid.»¹²⁶

Artauds Kunst ist nicht «brut» im Sinne des Siebzehnpunkteprogramms, das Paul Thévoz, Art-Brut-Gralshüter aus Lausanne, zusammengestellt hat. Zwar war Artaud im psychopathologischen Sinn krank. Doch war er auch Intellektueller – ein seit der Affaire Dreyfus gesellschaftlich beargwöhntes und geächtetes Existential. Artaud ist der Outlaw in Potenz, eine Kombination von sozialem Hofnarr und geistigem Alchemisten.

Artaud beginnt, wo Art Brut aufhört, in der Reflexion, im selbsthasserischen Kontextualisieren des eigenen Wahnsinns in einen kulturellen Kreislauf, den er zutiefst verachtete und durchbrach. Keine Diagnose, kein klinischer Tilgungsversuch vermochte Artauds hochkomplexes, ausdifferenziertes Werk zu einem peripheren ästhetischen Phänomen auszugrenzen.

Bleibt aber nicht gerade die Art Brut, wie sie Thévoz definiert, Aussenseiterphänomen?

Wieso diese Konzentration auf fragmentierte, ungebildete Charaktere?

Wieso soll unvernünftige, verrückte Rebellion im Schöpferischen nur jenen vorbehalten sein, deren Persönlichkeit gänzlich ins autistische Delirium abgetaucht ist? Gesten der Akzeptanz können über eine Ausgrenzung hinwegtäuschen. Die Surrealisten haben dies gezeigt. Bretons Faszination für Nadja kam abrupt zu einem Ende, als man diese internieren musste. Kaum im Asyl, wurde sie fallengelassen und zur mythischen Madonnenfigur hochstilisiert. Geht es den Art-brut-Vertretern nicht ebenso?

Was hat unser postindustrialisiertes Leben mit der Vita des Handlangers Wölffli zu tun?

Es scheint mir nicht um das kollektive Unterbewusstsein zu gehen, für das die Wahnsinnigen die Lackmusstreifen à la Woyzeck spielen sollen. Es geht um das kollektive Bewusstsein. Es geht um das Leben aus der Kultur heraus, um das Vermögen, geistiges und historisches Bewusstsein mit den wirklichen Abgründen der schlingernd konvulsivischen Unmittelbarkeit zu vermählen. Mit diesem konsequenten Kunstbegriff hätte die «Révolution Surréaliste» den Zweiten Weltkrieg vielleicht überlebt.

Selbst Dubuffet hatte wohl Angst, das Blut einer mächtigen, destruktiven Kunst in die Herzkammern der Kultur fließen zu sehen. Wie sonst ist es zu

¹²⁶ Antonin Artaud, Surrealistische Texte, München 1985, S. 130.

erklären, dass er sich von Artaud ab- und den anonymen Fällen der Irrenhäuser zugewandt hat?¹²⁷

Artaud schuf Werke im Selbstverständnis einer unerhörten Widersinnigkeit der menschlichen Existenz.¹²⁸ Er steht am radikalsten existentialistischen Flügel, ikonographisch ganz wo anders als Jean Dubuffet, wo anders auch als die zwischen Abstraktion und Konkretion stehenden Wols oder Hartung. Verbindend aber ist diesen Künstlern, dass sie ausserhalb jeder Tradition stehen, dass sie Bilder hervorbringen, die versehrt wirken wie Schlachtfelder nach dem Kampf. Malerei wird von den Exponenten als etwas erlebt, in das der Körper eintaucht und worin er sich auflöst, wie ein Frontsoldat in die aufgewühlte Erde der Bombenkrater. Es ist eine stumme Malerei, Materie ohne Geschichte und ohne Wort, aber präsent, lebendig, expressiv, bewegend. Dort, wo sie nach Worten sucht, verirrt sie sich im graphomanischen Gekritzeln eines versehrten Poeten (Bernard Réquichot), wo sich Schleifen und Spiralen hinterher hasten und zu unleserlichen Textzeilen gefrieren.

Merleau-Ponty und «Le Corps»

Gerade zur rechten Zeit in das Bestiarium der «Körper»-Maler hinein publiziert Merleau-Ponty 1945 seine «Phénoménologie de la perception», worin er dahingehend argumentiert, dass unser Körper die *Conditia sine qua non* unserer Existenz und all unserer geistigen und intellektuellen Aktivitäten ist: «Le corps est notre ancrage dans un monde [...] Je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je ne pense pas l'espace et le temps, je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. [...] Je ne suis pas devant mon corps, je suis dans mon corps.»¹²⁹ Nur welche Willens-Anstrengungen sind damit verbunden, der Körperkarkasse ein Gemälde abzunötigen, wie viel Gift verlangte der Körper, um dem Geist Herr zu werden? Immer droht die Aphasie bei Wols, bei Hartung. Deren Körper hat das Gleichgewicht verloren, er

¹²⁷ 1946 übernimmt Dubuffet die Funktion des Schatzmeisters einer Stiftung, die Artauds Lebensunterhalt sichern sollte. Nach kurzer Zeit schon kommt es zu einem Streit zwischen Artaud und Dubuffet. Dubuffet, beschuldigt den Künstler zu bevormunden, tritt zurück.

¹²⁸ Der absolut unterschiedliche, interpretative Umgang mit der Kunst Geisteskranker seitens der Ärzteschaft und Artaud andererseits, belegen zwei Textstellen, die auf das Werk von van Gogh Bezug nehmen: –«In den weitaus meisten Fällen [ist] die Krankheit der auslösende, der rational enthemmende und der emotional antreibende Faktor der künstlerischen Betätigung der Geisteskranken. Nur sehr selten hat ein Kranker schon vor der Krankheit gezeichnet und gemalt... Vincent Van Gogh gehört nicht hierher, denn seine Krankheit hat sein geistiges Verhältnis zur Wirklichkeit in gar keiner Weise gestört oder auch nur verändert. Auch James Ensor nicht, bei dem umgekehrt eine Störung von Anfang an dagewesen oder doch sehr früh schon eingetreten ist.» Georg Schmidt, «insania pingens», Basel 1961.

–«Le seul Van Gogh a su tirer d'une tête humaine un portrait qui soit la fumée explosive du battement d'un cœur éclaté. Le sien.» Antonin Artaud, *Le visage humain*. Catalogue Galerie Pierre, Paris 1947.

¹²⁹ Zitiert nach: Paris-Paris, S. 323.

taumelt, strauchelt, stürzt von der Vertikalen in die Horizontale und reisst die Perspektive mit sich zu Boden.

Dubuffet knallt zur Erde und sieht mit dem Gesicht im Staub Magmamassen, Erdherde und Ablagerungen. Seine Gemälde heissen «Bodenerinnerung» (1960) oder «Das Gewicht des Bodens» (1960), «Materie und Gewicht» (1960).¹³⁰ Klein fliegt seinerseits aufs Pflaster. Die jungen Cobra-Mitglieder Constant und Appel lassen sich 1948 auf dem Strassenboden liegend fotografieren¹³¹ und verspotten die neue Kunst schon als *Mainstream*: «Zu viele aktuelle Maler geben sich einfach mit dem Zufall zufrieden, dem rohen und ausdruckslosen Flecken. Zu viele Maler intervenieren nur noch in der Art gewisser stehen gebliebener *badauds* vor dem konkreten Formgebilde eines unschuldigen Flecks irgendwo auf dem Trottoir.

Die neue Malerei oder «*art autre*», wie sie Michel Tapié 1952 eher vage und in *summa* bezeichnete, hat sehr verschiedene Formen angenommen und diverse Taufnamen empfangen. Eigentlich aber sind Begriffe wie «*abstraction lyrique*», «*art informel*» oder «*tachisme*» Varianten der gleichen, starken Strömung innerhalb einer *École de Paris*, die als Begriff wiederum problematisch ist, weil ab 1945 in zunehmendem Masse pejorativ verwendet.

Wenn heute manche Namen aus dieser *École de Paris* von keinem allzu grossartigen Ruf mehr zehren können, dann ganz einfach weil es vielen unter ihnen an Artauds Manie, an Picassos *Tauromachie*, an Légers Unverzagtheit gefehlt hat. Nach dem Fall des Faschismus träumte die Generation der *Résistance* vom Sozialismus, von einer revolutionären Zukunft. Doch die Ideologen von damals erscheinen aus der Retrospektive wie Besiegte, auf jeden Fall wie inoffensive Träumer. Ihre Ideologien, die sich nicht in Aktion verwandelt haben, wirken wie Geplauder. Mit dem kalten Krieg hält die Rheumadecke in die Malerei Einzug. Ein Stil, mit dem die grosse Menschheitskatastrophe in der eigenen, Verzweiflung verarbeitet wurde, wurde zum Kanon, in den auch viele, die etwas schwach auf der Brust waren, mit einstimmten. Welches Museum möchte heute noch an seine Buffets erinnert werden?

Tal-Coat

Andere aber, die wohl auch nicht zu den ganz Grossen gezählt werden dürfen, haben am Ende des Jahrhunderts einen erneuten, frischen Blick verdient. So zum Beispiel Pierre Jacob (1905-1985), der sich, um Verwechslungen mit dem berühmten Dichter Max Jacob vorzubeugen, 1926 das Pseudonym Tal-Coat zulegte, was im Bretonischen «*front de bois*» («Holzstirn» oder eher

¹³⁰ Saarland Museum Saarbrücken, Paris. Kunst der 50er Jahre, (Ausst. Kat.), Saarbrücken 1989. S. 58ff.

¹³¹ Pontus Hulten (Hrsg.), *Paris-Paris*, Paris 1981, S. 220.

«Waldfront») heisst. Der Name hatte Schneid, passte gut zum eigenen Gesicht, das auf schmeichelnden Fotos an Jean Marrais erinnert. «Tal-Coat» ist das Bekenntnis an die mausarme doch stolze Herkunft aus dem französischen Norden, Finistère geheissen. Tal-Coat war ein aufrichtiger, frugaler Maler, der nicht nach Effekten haschte. Doch wie es die Zeit von Matisses Fauvismus, Picassos Klassik und René Clairs Filmen mit sich brachte, malte der gut in sich verankerte Breton das Vorhandene ohne Umweg über die Akademie Gaukler unter den Dächern von Paris und seinesgleichen im Bistro.

Es folgten die dreissiger Jahre mit blattlosen Baumkronen aus Buffets Palette neben paresseusen Balthus-Liebchen. Tal-Coat porträtierte Giacometti wie einen Giacometti, nur farbig und gut im Fleisch. Und immer wieder suchte ihn Pablo heim, das Über-ich all jener, die neben und hinter dem Minotaurus den Gang zur Staffelei wagten. Tal-Coat definierte keine neue Sprache wie seine Idole, aber er horchte auf die Stimmen der Moderne, lernte und mischte die Idiome. Sein Ausgangspunkt blieb immer das Objekt. Seine Suche galt der adäquaten Repräsentation des Realen. Bis zum Krieg scheint jedes seiner Bilder fest mit dem Entstehungsjahr vertäut. So sahen die Montparnassos 1927, 1929, 1933, 1937 die Welt. Luis Buñuel spricht in seinen Memoiren von 45'000 Künstlern, die damals Paris bevölkerten – ein phantastischer Gefangenenchor des Zeitgeistes. Tal-Coat stand mittendrin, sang, bis man ihn hörte und an Diners einlud. Er lernte die Prominenz des Unkonventionellen kennen, Gertrude Stein etwa, die (auch) ihm Modell sass.

Tal-Coats Lebenswerk ist ein progressierendes Konvolut gegenständlicher Stilgeschichte des 20. Jahrhunderts. Je mehr der Existentialismus von Tout-Paris Besitz ergreift, desto plausibler mischt auch Tal-Coat mit. Die Formate wachsen aus sich selbst heraus. Seismographisch schlägt der Strich übers Papier und die Farbe durch tachistisch dick-aufgeschwemmte Leinwandmonochrome. Dort wo Fontana zum chirurgischen Schnitt ansetzt, wölbt sich bei Tal-Coat ein Entzündungsherd.

Im Informel blüht der reife Tal-Coat auf. Seine Ausgriffe, speziell in den Selbstporträts, reichen von Sinnlichkeit und Imagination über Reflexion und Kritik bis zu Appell und Vision und erstrecken sich vom Einzelwerk über das Ensemble zur Gesamtatmosphäre. Auf einer Fotografie aus dem Nachlass sieht man Hundertschaften von Bildern wie Schilder im Atelier des alten Mannes stehen. Sie wirken wie das Geschiebe des langen Kreativitäts-Stroms, der Plural eines Künstlerlebens zwischen Musette und Miles Davis.

Bram van Velde

Die Kunst des Absurden, die in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg mehr als anderswo kultiviert wird, geht an die Grenzen des Artikulierbaren: Hier zerreibt sich die Sprache zwischen dem metaphysischen Nichts und dem Verlangen nach Transzendenz. Informelle und tachistische Künstler realisierten Werke einer radikalen Absage an das Bild und die Bildvorstellung der herkömmlichen Kunst. Dies hat zur Folge, dass diese Werke nicht mehr nur Inhalte abbilden, sondern durch ihr So-Sein diese im Betrachter auslösen.

Einer von ihnen war der Holländer Bram van Velde (1895 – 1981), ein Stiller, fast Stummer, der rastlos durch das Jahrhundert wanderte und die Diskrepanz zwischen seiner inneren Ansicht und dem äusseren Angesicht der Welt auszuhalten suchte.

Bis heute werden van Veldes Bildschöpfungen allzu pauschal zwischen den kunsthistorischen Registern «Expressionismus» und «Postkubismus» archiviert. Und es wird mehr über das Interesse seines Exegeten Samuel Beckett sinniert, als auf das bildnerische Werk geschaut. In der Schweiz wurde sein Werk bisher 1958 in der Kunsthalle Bern und zweimal im Genfer Musée Rath (1971, 1995) mit Einzelausstellungen gewürdigt. 1989 zeigte das Centre Pompidou in Paris die genuinen Seiten des leisen Solisten, der im Spannungsfeld von Matisse und Picasso stand.

Allerdings muss van Veldes relativ kleines Œuvre nicht allein durch die Brille der beiden Grossen betrachtet werden. Seine Bildfindungen weisen früh in den Existentialismus der Nachkriegszeit, nehmen Formen der «abstrakten École de Paris» oder der Gruppe Cobra vorweg und schlagen den Stilbogen von Munch bis de Kooning.

Bram van Velde gehört zu jener qualitativ hoch stehenden zweiten Garde, die langsam in die Museen und ins breite Bewusstsein drängt, oder wie Jacques Putman, treuer Freund und Apologet van Veldes, es ausdrückte: «in die von den Leitkühen abgegrasten Weiden der Kunstgeschichte».

Seinen Weg beginnt der Autodidakt 1907 als Dekorationsmaler in Den Haag. Obschon mit talentierter Emphase ausgestattet, orientiert er sich am bürgerlich konventionellen Kunstgeschmack. Rembrandtsche Brauntöne caramolisieren die frühen, melancholischen Dreiviertel-Porträts. Erst in der herben Schönheit der niederdeutschen Landschaft von Worpswede findet van Velde als knapp Dreissigjähriger in die Moderne. Bei Birken-Rauschen und im Schutz der berühmten Künstlerkolonie entstehen – im Sinne Paula Modersohn-Beckers – expressionistisch stolze Naturgleichnisse. Höhepunkt dieser künstlerischen Mannwerdung ist zweifellos der Akt «Das Weib» (1924), eine nächtliche Vision voll vitaler Schöpfer-Kraft.

Aber der Initiierte beginnt nicht, mit den Testikeln zu malen, so wie es sein «wilder» Landsmann Kees van Dongen einst gefordert hat. Anstatt das neu

entdeckte Maler-Tier, den «Fauve» in sich, aus dem Sack zu lassen, balanciert van Velde seine Kraft in sattfarbenen Früchteschalen aus. «Mon travail c'est un saut, un salto vers la vie, vers l'énergie qui fait vivre», deklariert er 1940. Doch kommt die vife Geste immer erst nach einem beschwerlichen Pilgergang auf die Leinwand. Schweigen und endloses Verharren vor der Staffelei sind Voraussetzungen. Bram van Velde befasst sich jeweils nur mit einem einzigen Bild, arbeitet in Askese und Versunkenheit aus einem Akt der Selbstverteidigung, um die Welt zu ertragen.

Ab 1924 lebt er mit Unterbrüchen in Paris. Hier wird der gemalte Fensterrahmen zum Standard, zur Einfriedung des Blickes, der aus dem Abbild hinaus schweift und sich in einem beinahe impressionistischen Panoptikum verliert: Blattwerk und Blüten, Häuserdächer bilden van Veldes Antezedens des Nichtfigurativen. Wie Spielklötzchen einer durchgerappelten Kiste liegen diese Segmente bunt im Hintergrund. Daneben beseelen Masken und angedeutete Torsi flächige Interieur-Kompositionen.

Ab 1930 arbeiten sich vermehrt kräftig schwarze Leitlinien als Serpentinaen und Pisten durch die abstrakt werdende Bildgeographie. Fest zäunen sie organisch flottierende Formen ein oder schaffen Räume zwischen weichen Spitzen und sanften Ecken. Das impressionistische Pleinair erhält urbanistischen Rhythmus. Die Trennlinien werden zu Parkways und Transitstrassen. Gabelungen, Über- und Unterführungen stossen in Verkehrskreisel aufeinander. Dabei bleibt der Bildkörper ein kompakter Organismus, der auf einem meist einfarbenen, den Ton der Komposition bestimmenden Farb-Bett liegt. Malerei der Atmosphäre.

Der tragische Lebenszugang Bram van Veldes äussert sich in seiner wölfischen Einsamkeit. In einem Interview vergleicht er sich mit Antonin Artaud und den Poètes maudits: «Rühren Sie mich nicht an. Ich bin ansteckend.» Die Angst ist Daseinsprinzip. Das traumatisierte Leiden, das Leben als endloses Sterben und die Angst vor dem Tod machen ihn zu einer Beckettschen Figur. Bram und Sam lernen sich 1937 kennen. Die zwei hageren Gestalten mit den hellblauen Augen entstammen dem gleichen Entwurf. Und obwohl Beckett nur wenige Texte über van Velde verfasst, sich vor «der sprachlichen Deformation und dem verbalen Mord» an dessen Bildern zu retten sucht, wird er zum Kronzeugen des «Problematicers des Auges». Beckett erkennt im Zeitgenossen den Maler einer Welt ausserhalb des Sichtbaren. Und zusammen mit Georges Duthuit formuliert er 1949 «apropos de Bram» einen hochstilisierten Dialog über das künstlerische Problem in seiner ganzen Paradoxie.

Bram van Velde hielt im Leben aus: in Paris, Korsika (1930), Majorca (1932 - 1936) und wegen ungültiger Reisepapiere 1938 einen Monat lang im Gefängnis der Stierkampfstadt Bayonne. Seine Frauen starben oder verliessen ihn. Sein

Galerist Maeght wendete sich – nach finanziell uninteressanten Ausstellungen – von ihm ab. Verhalten fluchen seine Briefe: «m....». ab 1960 lebte er immer wieder für kürzere und längere Zeit in der Westschweiz, erfuhr hier als Achtzigjähriger späte Ehrungen und bescheidenen kommerziellen Erfolg.

Trotzdem, in den dunkeln letzten Jahren malte van Velde seine aggressivsten Bilder rot und schwarz, den traurigsten Psychopomp in milchigem Weiss und blassem Blau. Die Farbe tropft und hinterlässt Pollocksche «Dripping»-Spuren. Schliesslich überzieht ein samtenes Violett die letzte Leinwand. Freude und Trauer scheinen in der Mischfarbe zusammen, denn: «sa joie était noire et sa tristesse multicolore» (Jean Messagier).

Beigesetzt wurde Bram van Velde im Safran-Licht von Arles, zwischen Zikaden und warmen Steinen, als einer der letzten Tragischen, Repräsentant des «gran rifiuto» – als Verwandter van Goghs.

Nach dem Körper das Korpus

Eine der Charaktereigenschaften der modernen Kunst ist mit Sicherheit ihre Literarisierung. Der Kunsthistoriker Tom Wolfe schrieb darüber das Buch «The painted word» und erklärt darin, warum Bilder und andere Kunstwerke der Moderne nur als Illuminationen von Texten verstanden werden können. Ausserdem zeichnet er nach, wie zwischen 1945 und 1975 die Theorie die Kunst fortlaufend absorbiert habe, bis schliesslich nur noch Theorie übrig geblieben sei. Als Hauptzeuge für seine Theorie führt Wolfe die Konzeptkunst an.¹³²

Dass das Telos des Gemäldes ein Text ist, ist natürlich ein zutiefst eschatologisches Thema und nicht auf die Moderne zu reduzieren. Wie ausserordentlich eng der Diskurs zwischen Malerei und Literatur in der Moderne aber gehalten ist, zeichnet sich schon ganz zu Anfang in der Beziehung zwischen Zola und Manet ab. Nach ihnen gehört es zur Selbstverständlichkeit, dass sich Philosophen, Dichter und Schriftsteller zur Ästhetik äussern (Merleau-Ponty, Ponge, Sartre, Camus, Gaudy, Aragon, Maldiney, Char, Paulhan, Malraux, Genet, Beckett, Dupin, Bonnefoy, Ragon, Estienne, Degand, Tapié, Restany, etc.). Seit Gauguins «Noa-Noa» sind auch das Grenzgängertum der Künstler und die unmittelbare Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Literaten in Frankreich fast eine Selbstverständlichkeit.

Pablo Picasso Werkverzeichnis beispielsweise umfasst nicht weniger als einhundertfünfundsechzig Nummern mit illustrierten Büchern: Kataloge, Künstlerbücher, Gedenk- und Würdigungsbände sowie bebilderte Literatur von Ovid bis Balzac. Der zeitliche Bogen spannt sich von 1905, als Picasso für André Salmon «Poèmes» eine erste Buch-Illustration im Stil der sentimentalen blauen Periode realisierte, über den Kubismus, die klassizistischen und

¹³² Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington and Indianapolis, 1991, S. 5.

surrealistischen Phasen bis hin zur «Suite Erotique» (1970) und «La Chute d'Icare» (1972) kurz vor dem Tod des Künstlers.

In der Regel bergen Buchillustrationen Frustrationspotential, zumal dann, wenn Autoren und Inhalte bebildeter Texte dem Publikum unbekannt sind. In Vitrinen ausgelegte Buchseiten verweigern sich dem schmöckernden Zugriff. Der Text bleibt Fragment. Kurzum: Weiss der Kulturhunger des Betrachters mit den Namen der Poeten nichts anzufangen, lässt sich das Loch in seinem Bildungsbauch nicht mit graphischen Rosinen stopfen.

Bei Pablo Picasso gelten andere Gesetze – sein Name verspricht Fleisch am Knochen. Denn seine Graphik ist Lesart, nicht Lesehilfe. Meist hält sie Distanz zur Typographie, sucht sich ihre eigene Seite, bevorzugt lose Blätter, mischt sich selten unter den Schriftspiegel, rapportiert nur bedingt das Geschriebene, sondern verfolgt autonom ihren Weg. Als optische Oasen beleben die Illustrationen Satzwüsten, leuchten in den Raum.

Die Namen der schreibenden Partner Picassos sind illustert und französisch: Max Jacob, der sanfte Poet, den Pablo im Bateau Lavoir kennen lernt und der in einer Arrestzelle der deutschen Besatzer sterben wird; Alt-Dada Tristan Tzara, Pierre Reverdy, dessen handschriftlicher Text «Le Chant des Morts» Picasso mit einer feuerroten Kriegsbemalung illuminiert, der genialische und früh verstorbene Raymond Radiguet, Surrealistenobmann André Breton samt seinen automatischen Schreibern; der heilige Paul Eluard, der Sprachsezierer Iliaszd (Ilia Zdanevitch), für den der Maler 1946 surreales Blumengewächs zeichnet, fleischfressende Pflanzen im Gedichtband «Poésies et Mots inconnus».

1936 taucht die argentinische Fotografin Dora Maar in Pablos Leben auf. Sie zeichnet er als Sphinx im Taubenkleid mit leuchtender Brust und schwarzer Vulva, eine Arbeit, die Jahre später gemeinsam mit neununddreissig weiteren Vogelfrauen faksimiliert wird. Für «Autre Chose que de l'Enfant beau» des luziden Antonin Artaud entwirft Picasso eine farbige Radierung in Gelb und Grün. Nicht nur im Kolorit liegt Seltenheitswert, sondern auch im abstrakt-filigranen Charakter der an Klee erinnernden Arbeit. Ansonsten zeichnet Picasso Autoren-Porträts, meist Frontispize: Apollinaire in «Alcools», Jean Cocteau oder den nach der berühmten Zaushaar-Fotografie skizzierten Arthur Rimbaud. Immer wiederkehrende Sujets sind: Frauen, «Künstler und Modell», Tiere.

Neben der Pariser Intelligenzija beschäftigten Picasso verhältnismässig wenige spanische Autoren: Der Jugendfreund Ramon Reventos etwa, der nachmalige Nobelpreisträger Camilo José Cela oder Luis de Góngora y Argote. Dessen Gedichte schrieb Picasso in seiner eigenen Handschrift ab, machte aus Typo- Autographie.

Wo Spanien thematisiert wird, ist es kulturelle und politische Herausforderung. In den Darstellungen der Tauromachie wird das Papier zum

Löschblatt für machistisches Herzblut. Daneben schreien aus Picassos «Sueño y Mentira de Franco» («Traum und Lüge Francos») Francisco Goyas «Desastres de la Guerra» gegen die tiefe kulturelle Verelendung Spaniens an. Ein ubueskes Unwesen metzelt sich auf seinem stampfenden Schlachtross durch apokalyptische Bildsequenzen.

Die kurz vor dem monumentalen Gemälde «Guernica» entstandenen Blätter sollten Picassos Landsleuten den Charakter des falschen «Caballero» vor Augen führen. Es ist ein im Stakkato des persönlichen Aufbäumens gezeichneter Comic strip, dafür vorgesehen, in Postkartenformat unter die Bevölkerung verteilt zu werden. Schliesslich aber machte Picasso daraus eine Mappe, deren Erlös zur Unterstützung der spanischen Republik diene.

Picassos Abstecher in die Welt der Literatur sind trotz ihrer frei und unabhängig gestalteten Art doch klassisch. Mit dem an den Dadaismus angelehnten «Lettrismus» wird die Überschneidung der beiden Gattungsbereiche definitiv vollzogen, Sprache und Bild in einen Topf – oder besser in den selben Mahltrichter – geworfen. Doch davon später mehr.

5. Phantom Avantgarde. Der Ausstieg aus der Kunst nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg musste das Feld der Avantgarde – die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben – neu vermessen und Positionen neu besetzt werden. Die Erben der alten Avantgarde konnten sich nicht mehr damit begnügen, auf die avantgardistischen Konzepte der Zwischenkriegszeit zurückzugreifen: Sie mussten auch deren Scheitern verarbeiten. Die neue Avantgarde, zwar durchaus dem ästhetisch-politischen Anspruch der alten Avantgarde verpflichtet, stand somit gleichzeitig in einem ambivalenten Verhältnis zu ihr. Sie konstituierte sich schon von Beginn an aus einer Kritik der alten Avantgarde und einer Radikalisierung der alten Programme. Die unter den Bezeichnungen «Lettristen» und später «Situationisten» firmierenden Gruppierungen verstanden sich in diesem Sinne als eine Avantgarde der Avantgarde oder als Anti-Avantgarde.

Der Begriff der alten (historischen) Avantgarde bezieht sich – ganz im Sinne von Peter Bürgers Studien über die Avantgarde – auf den Dadaismus und den frühen Surrealismus. Ein wichtiges Merkmal dieser Bewegungen besteht darin, dass sie erstmals nicht bloss einzelne künstlerische Verfahrensweisen der vorausgegangenen Kunst, sondern Kunst in ihrer Gesamtheit ablehnen und somit einen radikalen Traditionsbruch vollziehen.¹³³ Die Avantgarde wendet sich in ihren radikalsten Ausprägungen vor allem gegen die Institution Kunst als solche, wie sie in der bürgerlichen Gesellschaft arrivierte. Sie wendet sich gegen eine erst im Ästhetizismus der «Belle Epoque» deutlich manifest werdende Trennung zwischen einer autonomen Kunst und einer ökonomisch-sozialen Lebenswirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft, die den Kunstgenuss auf einen kompensatorischen Akt, der für die Härten des realen Lebens entschädigen soll, reduziert.¹³⁴ Das Pochen des Ästhetizismus auf einen

¹³³ Bürger scheint als wichtigstes Kriterium für seinen Avantgardebegriff die radikale Negation der Kunst als solcher in Anschlag zu bringen. Er zählt andere Strömungen, die vor dem ersten Weltkrieg entstanden sind, wie Expressionismus, Futurismus, Kubismus und Jurismus, nicht zur Avantgarde im engeren Sinne des Begriffes. Dies findet darin Berechtigung, dass diese Bewegungen zwar eine Erneuerung der Kunst und eine Reform des Lebens intendierten, aber die Kunst als Institution unangetastet belassen.

¹³⁴ Seit der Romantik, d.h. seit deren Versuch der Wiederverzauberung der Welt durch Kunst, stellt sich in der ästhetische Diskussion das Problem des Verhältnisses von Kunst und Leben explizit. Sowohl der klassische Idealismus wie auch der realistische Anspruch einer *Imitatio Naturae* fordern von der Kunst die Funktion der Darstellung entweder einer idealisierten Welt (der Utopie, des Vorscheins der Ewigkeit) oder die Abkupferung und Dokumentation der bürgerlichen Lebenswelt. Auch die traditionelle Revolutionsmalerei begnügte sich damit, die Idee und die Politik der Revolution zu mystifizieren. Was sich im Gegensatz zu dieser Kunstauffassung in der Romantik zum ersten Mal äusserte, war der Anspruch der Kunst auf eine autonome Wirklichkeit. Im Ästhetizismus (Geniekult, Künstlerdramen, *L'Art pour l'Art*) formuliert sich laut Bürger zum ersten Mal explizit die Trennung von Kunst und Leben und die Konstituierung der Kunst als ein eigenständiger Wirklichkeitsbereich. Die Idee der Avantgarde, mit künstlerischen Mitteln das Leben zu verändern, ist nur auf der Grundlage der ästhetizistischen Auffassung von Kunst möglich, bricht

autonomen ästhetischen Erfahrungsbereich, der in der Philosophie des «L'Art pour l'Art» gipfelt, geht einher mit einer realen Bedeutungs- und Wirkungslosigkeit der Kunst. Gegen diese im Ästhetizismus vollendete bürgerliche Kunst setzt die Avantgarde auf die Negation der Kunst.

«Die Avantgardisten intendieren also eine Aufhebung der Kunst – Aufhebung im Hegelschen Sinn des Wortes: Die Kunst soll nicht einfach zerstört, sondern in Lebenspraxis überführt werden, wo sie wenngleich in verwandelter Gestalt, aufbewahrt wäre. Es ist wichtig zu sehen, dass die Avantgardisten ein wesentliches Moment des Ästhetizismus übernehmen. Dieser hatte die Distanz zur Lebenspraxis zum Gehalt der Werke gemacht. Die Lebenspraxis, auf die der Ästhetizismus sich, diese negierend, bezieht, ist die zweckrational geordnete des bürgerlichen Alltags. Die Avantgardisten intendieren nun keineswegs, die Kunst in *diese* Lebenspraxis zu integrieren; im Gegenteil, sie teilen die Ablehnung der zweckrational geordneten Welt, die die Ästhetizisten formuliert haben. Was sie von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren.»¹³⁵

In der Kunst werden von der Avantgarde jene Momente gesucht, die gegen ihre ursprüngliche, rein ästhetische Bestimmung das Potential für eine Veränderung der Lebenswirklichkeit in sich tragen.

«Die Intention der Avantgardisten lässt sich bestimmen als Versuch, die ästhetische (der Lebenspraxis opponierende) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden. Das, was der zweckrationalen Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft am meisten widerstreitet, soll zum Organisationsprinzip des Daseins gemacht werden.»¹³⁶

Die Kritik der alten Avantgarde, welche sich gegen die politische Folgenlosigkeit des Ästhetizismus richtete, wendet sich nun mit den Lettristen/Situationisten gegen die Avantgarde selbst: Den Forderungen ihres radikalen Programms, die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben, werde jene selbst nicht gerecht.¹³⁷

selbst aber mit ihr, indem sie die Trennung von Kunst und Leben wieder aufheben will.

¹³⁵ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 67.

¹³⁶ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 44.

¹³⁷ Ein Beispiel dafür ist sicher André Bretons Versuch, den Wahnsinn und das Unbewusste der Kunst direkt zugänglich zu machen und dem Wahnsinn einen revolutionären Wert zu verleihen, indem dieser als «*furor divinus*» eine befreiende Repräsentation in der Welt der 'Normalität' hätte finden sollen. Bretons Nadja, eine Muse mit labiler Psyche, wird von ihm als ein neuer Mensch propagiert, der nicht mehr bloss ein intellektuelles Konstrukt sei, sondern direkt gelebtes Unbewusstes, eine Art multiples surrealistisches Ich. Er verstand diese Frau nicht mehr als Muse im herkömmlichen Sinn, sondern sie war für sich schon das Werk selbst, ein gelebtes Kunstwerk. Als Nadjas Schizophrenie sich stärker manifestiert, muss sie in der psychiatrischen Anstalt Sainte-Anne interniert werden. Bretons Verliebtheit verflüchtigt sich in peinliche Distanznahme. Seine Konzeption des Wahnsinns als Kunst versagt vor der Banalität einer sozialen Normalität, welche sich ihre Funktionstüchtigkeit sichert, indem sie den Wahnsinn in Asyle versteckt.

«In dieser Hinsicht gibt es einen bemerkenswerten Fortschritt vom Futurismus, Dadaismus und Surrealismus bis zu den nach 1945 entstandenen Bewegungen. Jedoch findet man in jedem dieser Stadien denselben universalistischen Willen zur Veränderung, sowie dieselbe schnelle Zersplitterung, wenn die Unfähigkeit, die wirkliche Welt tief genug zu verändern, einen defensiven Rückzug auf eben jene Positionen der Doktrin bewirkt, deren Unzulänglichkeit gerade offenbar geworden ist.»¹³⁸

Statt sich in die Richtung einer politischen Praxis zu radikalieren, falle, so argumentiert der Situationist Guy Debord durchaus in einer marxistischen Tradition, der Surrealismus mit seiner irrationalen antibürgerlichen Praxis auf einen «herkömmlichen Okkultismus» zurück. Debord gesteht in seinem Gründungsmanifest der Situationistischen Internationale von 1957 der alten Avantgarde zwar revolutionäre Sprengkraft zu und konstatiert, dass die surrealistische Praxis, unter anderem» mit einer poetischen Anwendung der Freudschen Psychologie»¹³⁹, durchaus eine Bedrohung der bürgerlichen Lebensweise und ihrer Wertehierarchie dargestellt habe. Gleichzeitig aber stellt er fest, dass gerade dieser Rekurs der Surrealisten auf das irrationale Unbewusste die Basis für ihre spätere Vereinnahmung («Rekuperierung») durch den bürgerlichen Kulturbetrieb gebildet habe. Der Grundfehler des Surrealismus sei darin zu suchen, dass er das Reich der Imagination doch nur als Gegenwelt zur – vermeintlich – rationalisierten bürgerlichen Welt verstehe.¹⁴⁰

«Indem der Surrealismus einer allem Anschein nach irrationalen Gesellschaft entgegentrat, die den Bruch zwischen der Wirklichkeit und den immer noch lautstark verkündeten Werten bis zur Absurdität getrieben hatte, benutzte er das Irrationale gegen sie, um ihre oberflächlich logischen Werte zu zerstören. Der Erfolg der Surrealisten hat selbst viel dazu beigetragen, dass die Ideologie dieser Gesellschaft in ihren modernsten Aspekten eine strenge Hierarchie künstlicher Werte aufgegeben hat, gleichzeitig aber ganz offen das Irrationale benutzt, das vom Surrealismus übriggeblieben ist. Vor allem muss die Bourgeoisie einen neuen Anfang des revolutionären Denkens verhindern. Sie ist sich des gefährlichen Charakters des Surrealismus bewusst gewesen.

¹³⁸ Guy Debord in: Der Beginn einer Epoche, S. 29.

¹³⁹ Ebd., S. 30.

¹⁴⁰ Indem die Surrealisten das «Ungewöhnliche» fordern und entsprechend zur Schau tragen, damit also das «Gewöhnliche» implizit aus dem Reich der Imagination verbannen, wiederholen sie letztlich die Trennung von Kunst und Lebenspraxis. Sie erheben die Imagination in den Rang der Exklusivität und überlassen das «Gewöhnliche» dem Parterre der Alltagsbanalität. Für Debord erweist sich dadurch gerade das Imaginäre der Surrealisten als das wirklich Banale, sprich letztlich Bedeutungs- und Wirkungslose. «Wir wissen jetzt, dass die unbewusste Phantasie arm und die écriture automatique eintönig sind und dass ein ganzes Genre des „Ungewöhnlichen“, das die unveränderliche surrealistische Haltung von weitem zur Schau trägt, ausserordentlich wenig überraschend ist.» Guy Debord in: Der Beginn einer Epoche, S. 31.

Jetzt, da sie ihn im üblichen ästhetischen Handel auflösen konnte, stellt sie mit Vergnügen fest, dass er den äussersten Punkt des Aufruhrs erreicht hatte. So pflegt sie eine Art Sehnsucht nach ihm und bringt gleichzeitig jede neue Forschung [im franz. Original, «recherche»] in Verruf, indem sie diese automatisch auf das surrealistische Schon-da-Gewesene zurückführt – d.h. auf eine Niederlage, die für sie von niemandem mehr in Frage gestellt werden kann.»¹⁴¹

Das Programm der Situationistischen Internationalen war die Anwendung künstlerischer Mittel und Methoden nicht zur Herstellung von Kunst, auch nicht nur zur Kritik von Politik, sondern zur Herstellung von Wirklichkeit. Mit dem Pinsel des neuen Künstlers wird das Leben gemalt und nicht die Leinwand bemalt, mit dem Zirkel des Architekten wird nicht das neue Haus, sondern das neue Lebensgefühl entworfen, mit der Vorführung eines Films wird nicht die Cinemathek filmischen Schaffens erweitert, sondern die Situation im Zuschauerraum beeinflusst. Obwohl die Herkunft der S.I. und ihrer verschiedenen Vorläufer- und Nachfolgeorganisationen von der ästhetischen Avantgarde bis in die letzten Aktionen von Paris und Berlin erkennbar bleibt, können sie spätestens von der Gründung der S.I. an nicht mehr primär im Feld des Diskurses oder der Praxis der ästhetischen Avantgarde verortet werden. Die Heirat von Marx und Dada, deren eine Konsequenz die radikale Negierung jeder Kunstproduktion und der Ausschluss aller Mitglieder, die nicht auf eine künstlerische Praxis verzichten wollten, war, verwandelte die S.I. unter der Führung von Debord zusehends in eine Vereinigung von politischen Intellektuellen. Die Erinnerung an die künstlerische Avantgarde ist da noch vorhanden, wo die S.I. deren Mittel und Methoden für ihre revolutionäre Sache einsetzt. Ihre Position ausserhalb des künstlerischen Diskurses hat sich jedoch keineswegs aus den Zufällen einer Involvierung in die politische Praxis ergeben, sondern ist das Resultat einer differenzierten Analyse der ästhetischen und politischen Wirklichkeit, welche konsequent von dem Anspruch einer Verwirklichung des von der Poesie besetzten Reiches der Freiheit in der gesellschaftlichen Realität geleitet ist.

Mitschuld oder Rebellion?

Beat Wyss verortet den grossen Bruch mit der Tradition, den die Moderne vollzieht, bei Schopenhauer und Nietzsche.¹⁴² Damit verankert er die Klassische Moderne tief im 19. Jahrhundert, als die Funktion der Kunst aus der Affirmation bestehender Verhältnisse gelöst wurde, um sich dem Umsturz aller konventionellen und gesellschaftlichen Werte zu verpflichten. Bei Nietzsche

¹⁴¹ Guy Debord in: Der Beginn einer Epoche, S. 31.

¹⁴² Beat Wyss, Der Wille zur Kunst, Köln 1996.

revoltiert die Kunst gegen Hegels vernünftigen Weltgeist, um sich allein den Trieben des Individuums hinzugeben. Im ästhetischen Aufbegehren des Einzelnen enthebt sich die Kunst, die an keine übergeordnete Instanz mehr gebunden ist, auch der Aufgabe, den Menschen ästhetisch zu einem gesellschaftlichen Wesen heranzubilden. Damit führt Nietzsche eine Grösse ein, die für die Kunst des 20. Jahrhunderts entscheidend sein wird: Die Negation des Bestehenden.

Während sich die frühen radikalen Avantgardisten des Dadaismus mit ihrer Negation in aporetische Höhen verstiegen, übernahmen ihre Nachfolger, die Surrealisten, das Negationspotential der Kunst, um es als Revolutionäre auf die Gesellschaft selbst zu richten. Doch fielen sie dabei, wie es Guy Debord in seinem Gründungsmanifest der Situationistischen Internationale von 1957 definierte, mit ihrer irrationalen antibürgerlichen Praxis allzu leicht auf einen «herkömmlichen Okkultismus»¹⁴³ zurück. Debord gesteht der alten Avantgarde zwar revolutionäre Sprengkraft zu und konstatiert, dass die surrealistische Praxis durchaus ein Bedrohungspotential der bürgerlichen Lebensweise und ihrer Wertehierarchie darstelle. Gleichzeitig aber konstatiert er, dass gerade der Rekurs der Surrealisten auf das irrationale Unbewusste die Basis für ihre spätere Vereinnahmung durch den bürgerlichen Kulturbetrieb gebildet habe. Der Grundfehler des Surrealismus sei darin zu suchen, dass er das Reich der Imagination doch nur als Gegenentwurf zur – vermeintlich – rationalisierten bürgerlichen Welt verstehe.¹⁴⁴

Diese Analyse gibt einen der Gründe wieder, wieso der Versuch der Surrealisten nach dem Zweiten Weltkrieg fehlschlagen musste, das Pontifikat der ästhetischen Avantgarde, das sie vor dem Krieg inne hatten, wiederzugewinnen. Die damalige kulturelle Situation in Paris wird beherrscht von einer durch den politischen Widerstand in der Résistance geprägten Gruppe existentialistischer Intellektueller, die eine Ästhetik der Verantwortung und des Engagements¹⁴⁵ vertreten. Auf der Traktandenliste stehen nun wieder Kategorien wie Vernunft, Humanismus und Aufklärung.

¹⁴³ Guy Debord, *Gesellschaft des Spektakels*, S. 46.

¹⁴⁴ Indem die Surrealisten das «Ungewöhnliche» fordern und entsprechend zur Schau tragen, damit also das «Gewöhnliche» implizit aus dem Reich der Imagination verbannen, wiederholen sie letztlich die Trennung von Kunst und Lebenspraxis. Sie erheben die Imagination in den Rang der Exklusivität und überlassen das «Gewöhnliche» dem Parterre der Alltagsbanalität. Für Debord erweist sich dadurch gerade das Imaginäre der Surrealisten als das wirklich Banale, sprich letztlich Bedeutungs- und Wirkungslose. «Wir wissen jetzt, dass die unbewusste Phantasie arm und die *écriture automatique* eintönig sind und dass ein ganzes Genre des "Ungewöhnlichen", das die unveränderliche surrealistische Haltung von weitem zur Schau trägt, ausserordentlich wenig überraschend ist.» Guy Debord in: *Der Beginn einer Epoche*, R. Ohrt (Hrsg.), S. 31.

¹⁴⁵ Das Verhältnis von Kunst und Leben steht nicht mehr an erster Stelle des ästhetischen Diskurses. Kunst und Literatur werden wieder in den Dienst einer emanzipatorischen Botschaft gestellt, geprägt durch die Erfahrung der fatalen Folgen des Krieges. Während sich die Hauptfraktion der Surrealisten damit begnügte, den Krieg für obsolet zu erklären und zu ignorieren,

Jean-Paul Sartre, die intellektuelle Lichtgestalt jener frühen Nachkriegsjahre, ist dem Glauben an die Vernunft und letztlich auch dem Glauben an die Gesellschaft verpflichtet. Zwar lehnt er die Gesellschaft in ihrem Zustand ab, definiert diese jedoch als eine durch die Kunst veränderbare Grösse. Auch gegenüber dem Existentialismus zeigt sich der Situationist Guy Debord kritisch. Für ihn verändert die Kunst die Gesellschaft nicht, indem sie ihr ein Ideal entgegenstellt. Für ihn ist Kunst längst ein Teil jener Gesellschaft geworden, die sie eigentlich ablehnt. Das Negationspotential der Kunst müsse deshalb auf sich selbst gerichtet und mit allem, was die Gesellschaft des Spektakels ausmache, abgeschafft werden.

Der angepeilte Putsch ist der Situationistischen Internationale nicht gelungen. Ebenso wenig haben all die in den sechziger und siebziger Jahren folgenden politisierten Antikunstströmungen die Gesellschaft verändert. Sie alle sind so museal geworden wie die Nouveaux Réalistes oder Fluxus, diese ehemals proletarische Künstler-Internationale mit Weltanschauungs-Anspruch Made in USA. Wie alle Antikunstmouvements, Dada- und Neodadaismen endeten sie im Museum anlässlich regelmässig stattfindender Gedenkveranstaltungen.

Wie hält es die Gegenwart im Jahre 2000 mit der gesellschaftlichen Bestimmung der Kunst? Wolfgang Iwanzys «Ästhetisches Denken»¹⁴⁶ der frühen neunziger Jahre lenkt die soziale Mission der Kunst, insofern sie Gültigkeit für ihre zeitgenössische Gegenwart beanspruchen darf, wieder hin zur Affirmation, obschon die mittlerweile postmodern gewordene Kunst, so Iwanzys, nicht mehr im Dienste eines Ideals stehe. Im ästhetischen Diskurs gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich die Kunst zum Spiegel der real existierenden Pluralität der Gesellschaft gewandelt. Für Iwanzys erschöpft sich ihr Zweck im Abbilden der Welt als Wegweiser durch die Komplexität der Verhältnisse.¹⁴⁷ Vom Glauben an die Veränderbarkeit der Gesellschaft scheint sich Iwanzys verabschiedet zu haben und setzt sich in Anlehnung an Lyotard für eine «Ästhetik des Widerstreits»¹⁴⁸ ein. Der Kunstdiskurs findet innerhalb des Systems statt und greift nicht auf ein ausser ihr Liegendes über. Iwanzys: «Die postmoderne Ästhetik geht nicht von einem archimedischen Punkt jenseits der Kunst aus und stützt sich auch in ihrem gesellschaftlichen Widerstand nicht auf einen solch jenseitigen Punkt, sondern sie analysiert *inmitten* der Wirklichkeit und ihrer Spannung. Das ist realistischer und heute vielleicht allein aussichtsreich»¹⁴⁹

trägt der Existenzialismus die in der Résistance übernommene Verantwortung für eine menschliche Gesellschaft in die Nachkriegszeit.

¹⁴⁶ Wolfgang Iwanzys, Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S.157.

¹⁴⁹ Ebd., S. 167.

Die Situation der Klassischen Avantgarde war eine andere. Ihre Virulenz bestand im Widerstand sowie im «Spiel» mit dem Willen zur Macht, mit dem Potential jenes despotischen Künstlerindividuums Nietzscheschen Zuschnitts: «Ihr [der Despoten] Werk ist ein instinktives Formenschaffen, Formenaufdrücken, es sind die unfreiwilligsten, unbewusstesten Künstler, die es gibt [...] Sie wissen nicht, was Schuld, was Verantwortlichkeit, was Rücksicht ist, diese geborenen Organisatoren; in ihnen waltet jener furchtbare Künstler-Egoismus, der wie Erz blickt und sich im «Werke», wie die Mutter in ihrem Kinde, in alle Ewigkeit gerechtfertigt weiss»¹⁵⁰ (Friedrich Nietzsche).

Prominente Exegeten der Moderne wie Jean Clair oder Hans Magnus Enzensberger greifen die Analogie zwischen Despot und Künstler auf und gehen in Richtung Mitschuld der Avantgarde an den politischen Terrorregimes des 20. Jahrhunderts. Avantgarde bezeichnen sie als «erste Manifestation der Massenbarbarei», als «Ausdruck des Willens zur Macht, der auf das politische Anwendungsgebiet wartete»¹⁵¹ (Jean Clair). Unter dieser Leseweise mutieren Mondrian und Malewitsch zu «militanten Kämpfern (...) intolerant und fanatisch.»¹⁵² Wyss ist moderater: «Zumindest in ihrem messianischen Vordenkertum war die Kunst der Moderne nicht nur Opfer, sondern auch Täter. Bei dieser Feststellung geht es nicht um das Anschwärzen einer früheren Generation aus dem sicheren Blickwinkel der späten Geburt, sondern um die Erkenntnis, dass die Kunst niemals ganz anders und viel besser ist als ihre Zeit.»¹⁵³

In Opposition zur Theorie der Mitschuld stehen Avantgarde-Spezialisten wie Greil Marcus oder Roberto Ohrt, die mit frischem Blickwinkel und unorthodoxer Methodik am Avantgarde-Modell Peter Bürgers aus den siebziger Jahren weiterdenken. Danach haben die klassischen Avantgarde-Bewegungen den eigenen Lebens- und Kunstbegriff ebenso in Frage gestellt wie die vorhergegangenen, die sie bekämpften. Der wirksamste Terror, der unter dieser Betrachtungsweise von den Aposteln der Avantgarde ausging, ist der autodestruktive, in den sich das provokante, moderne, modische, dilettantische, ungerührte und unproduktive Wesen des Avantgardisten à la Duchamp hineinzusteigern pflegte.

Marius Babias unterstreicht im Vorwort zu seinem Sammelband zur Kunst der neunziger Jahre «Im Zentrum der Peripherie» die ambivalente Besonderheit des Homo novus: «Der Avantgardist stabilisiert nach innen und destabilisiert nach Aussen. Eine durch die Kriterien der Irregularität, der Mobilität und des

¹⁵⁰ Friedrich Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, Werke VI, 2, S. 341.

¹⁵¹ Jean Clair, Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft, Köln 1998, S. 58.

¹⁵² Ebd., S. 58.

¹⁵³ Beat Wyss, Der Wille zur Kunst, Köln 1996, S. 245.

politischen Programms gekennzeichnete Guerilla-Taktik, welche ohne immer gleich zu ästhetischen Mitteln greifen zu müssen, die Kunst als soziales Medium in Vermittlungsfunktion zwischen gesellschaftlichen Randgruppen einsetzt.»¹⁵⁴ Damit trifft Babias die Grundzüge des Avantgardisten, ohne dessen individual-anarchistischen Tendenzen «nach innen» genügend Rechnung zu tragen. Etwas unscharf sieht Babias den ausserhalb der Konventionen operierenden Avantgardisten gesellschaftlich integriert, indem er auf unterschiedliche Arten von der Peripherie der «Randgruppe» ins Zentrum geholt und von dort aus instrumentalisiert wird. Um solche gesellschaftlichen Prozesse wussten die Mitglieder der Lettristischen und Situationistischen Internationalen mit Blick auf Dada bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg. Militant opponierten sie gegen die «Gesellschaft des Spektakels» und wehrten sich gegen ihre eigene Annexion durch den kommerziellen Kunstbetrieb.

Lettrismus

Die Lettristische Internationale (künftig L.I.) und auch später die Situationistische Internationale (künftig S.I.) waren «Underground»-Bewegungen im eigentlichen Sinne. Ihre Protagonisten zählen zu den Pionieren einer Bewegung von Avantgarde-Intellektuellen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA und in Europa manifestierte und in der Vermarktung des Labels «Underground» in den 60er Jahren ihr Ende findet.¹⁵⁵ Und sie waren die erste Jugendbewegung neuen Stils, die im Abseits gängiger Institutionen

¹⁵⁴ Marius Babias, «Vorwort», in: Im Zentrum der Peripherie, Dresden und Basel 1995, S. 23.

¹⁵⁵ Dass die SI nachträglich doch noch zu einem Mythos der 68er werden konnte, lässt sich auch in Zusammenhang bringen mit der Popularisierung und Kommerzialisierung des Underground-Begriffes durch die Pop-Industrie in der Nachfolge von Andy Warhol. Die von ihm geklonte Kultband «Velvet Underground» wies den Weg zu diesem Trend: *Negatio in intellectu*. Ohne historische Vollständigkeit zu beanspruchen, kann die Geschichte des modernen Intellektuellen, und dessen aversive Haltung gegenüber gesellschaftlicher Norm skizziert werden. Die Surrealisten formierten sich hinter Emil Zolas Diktum des «J'accuse», das der Autor gegen die Verurteilung des jüdischen Offiziers Dreiffus, gegen Borniertheit und Antisemitismus von Polizei, Öffentlichkeit und Gerichtbarkeit stellte. Der sich exponierende Intellektuelle findet sich ausserhalb des sozialen Konsens wieder. Aggression und Wut beginnen seine Interventionen zu kennzeichnen. Im englischen Kulturkreis sind es die Kriegsgenerationen der «angry young men» und der amerikanischen Beatniks, die ihrer Wut gegen tumben Konservativismus und mioplen Wohlstandsglauben Luft machen. In der traurigen Gestalt kotiger Junkies trieben sie ihren imakulaten Intellekt in unbekannte, rauschhafte Sphären, die auf ostentative Weise ästhetische und soziale Konventionen sprengten. Kerouac, Ginsburg, Burroughs, Leary, Janis Joplin und Bob Dylan repräsentierten eine Kaste neuer, reflexiv-luzid operierender Poesie-Gurus, die an ihrem eigenen Intellekt litten und das Zugrundegehen an ihm zur Kunst erhoben. Mit der Punkbewegung, wie sie die proletarisch aggressiven und unkultivierten Rock- und Kotzgesänge der Sex Pistols abfackelten, findet der Primat des klugen Kulturrevolutionärs ein jähes Ende. Dementsprechend wird die Utopie, jenes zerebral gebaute Luftschloss, unter den Bomberstiefeln eines Jonny Rotton zusammengestaucht. «No future» zieht immer auch eine intellektuelle Verweigerung nach sich. So wie die Achtundsechziger sich in Zürich in kultiviertem Hochdeutsch ausdrückten, provozierte die Achtziger-Bewegung pubertär trotzig, wie ihr das Maul gewachsen war.

und Lebensweisen eine eigene Subkultur entwickelte, bedingungslos dem gesellschaftlichen Protest verpflichtet. Für Isidore Isou war die Jugend das neue revolutionäre Subjekt: «12 000 000 Jugendliche werden die Strassen erobern, um die lettristische Revolution zu machen», stand grosssprecherisch auf Plakaten, welche die Lettristen 1948 im Quartier Latin aushängten. Die aufbegehrende Jugend sollte kommen. Die Avantgarde aber sie blieb ein Phantom, das wieder verschwand.

Aus der Taufe gehoben wurde die L.I. am 21. Januar 1946, als in Paris die Premiere von Tristan Tzaras Theaterstück «La Fuite»¹⁵⁶ gegeben wurde. Der Aufführung ging eine Lesung des Surrealisten Michel Leiris voran. Noch während Leiris Vortrag meldete sich eine Gruppe junger Leute aus dem Publikum laut pöbelnd zu Wort – «Über Dada wissen wir Bescheid Monsieur Leiris! Wie wär's mal mit was Neuem? Zum Beispiel Lettrismus. Dada ist tot! Der Lettrismus ist an seine Stelle getreten! Lang lebe der Lettrismus! Soll das ein Witz sein? Sie haben noch nie vom Lettrismus gehört?»¹⁵⁷ – worauf der sichtlich irritierte Alt-Surrealist seinen Vortrag abbrach.

Nach der Aufführung stürmten ein gewisser Isidore Isou und sein ergebener Compagnon Michel Pommerand die Bühne und lasen einige Buchstabengedichte vor, die an dadaistische Lautgedichte erinnerten. Isou und Pommerand zerhackten nun aber selbst den einzelnen Laut und lösten ihn derart in seine Bestandteile auf, dass die Rezitation als eine Art «free speech» den späteren «free jazz» auf dem Gebiet der Lyrik vorwegzunehmen schien. Der «Theaterskandal» fand in der Presse ein gewisses Echo, und immerhin bot Gallimard in der Folge Isou einen Buchvertrag an; allerdings, wie die Legende will, bloss weil dieser gedroht habe, den Verlag andernfalls anzuzünden. Der stolze Titel des Werks: «Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique, de Charles Baudelaire à Isidore Isou.»

An jener chaotischen Theaterpremiere von «La Fuite» trafen symbolträchtig erstmals Dadaismus und Surrealismus auf ihren «Bastard», den Lettrismus, der in der Folge das Programm der alten Avantgarde aufnehmen und radikalisisieren sollte. «Es gab den Vater, den wir hassten, den Surrealismus. Und es gab den Vater, den wir liebten: Dada. Wir waren die Kinder von beiden», sagt Michèle Bernstein, Lettristin der ersten Stunde.¹⁵⁸

Nach diesem frühen Erfolg krakeelten Isou und seine Leute im «Tabou», jenem Lokal in Saint Germain, das damals eine Bastion des Existentialismus war und wo Boris Vian in seine 'pataphysische Trompete blies.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Das politische Theaterstück spielt vor dem Hintergrund des Spanischen Bürgerkriegs und nimmt Partei für die republikanische Linke, wodurch es sich einer «art engagé» verpflichtet im Gegensatz zu einem radikal-dadaistischen Negativismus.

¹⁵⁷ Greil Marcus, Lipstick Traces, S. 261.

¹⁵⁸ Zitiert nach: Greil Marcus, Lipstick Traces, S. 186.

¹⁵⁹ Die lettristischen Rezitationen Gabriel Pommerands gehörten im «Tabou» eine Zeit lang zum

«Die Existentialisten waren ein besonderer französischer Ausdruck für die neue Zeit, in der die ältere Generation nichts mehr zu sagen hatte.» schreibt Roberto Ohrt. Die Lettristen ihrerseits überschritten die Schranken des guten Geschmacks und steckten ihre ganze Identität in Alkohol und Attitüde. «Ihre Uniform, das war die abgetragene, heruntergekommene Kleidung, in der sie sich zeigen mussten, und schlechtes, unpassendes Benehmen der dazu gehörende Kampfstil. Einige schrieben Parolen auf ihre Hosen oder färbten sich die Haare. Trinken war ihre Methode; betrunken oder berauscht die Strassen herunterziehen und den irritierten Passanten in die Quere kommen, ein nicht weniger methodisch betriebenes Verhalten – *dérive* hiess es später»¹⁶⁰.

Man hielt diese bunten Hunde, deren Philosophie aus «Spritztouren in gestohlenen Autos und aus in Katakomben verbrachten Nächten entstand»¹⁶¹, natürlich für gewalttätig und unberechenbar. Sie taten alles, dieses Vorurteil zu schüren. «Sie schrieben als Terroristen. Sie behaupteten, nie etwas zustande gebracht zu haben. Alle Mittel sind recht, um sich zu vergessen: Selbstmord, Todesschmerzen, Drogen, Alkoholismus, Wahnsinn».¹⁶²

Diese Maximen erinnern übrigens stark an jene der legendären Proto-Halbstarcken, die Paris bereits ein halbes Jahrhundert vor den Lettristen unsicher gemacht hatten: «les apaches». Die ersten Apachen tauchten kurz vor 1900 in Belleville auf und formierten sich zu einer Art «Chevalerie du pavé parisien»¹. Durch ihre zur Schau getragene Bürgerschreck-Revolt sorgten sie für ziemlich viel Aufsehen. Die Apachen attackierten die Bourgeoisie nicht, um zu überleben, wie die Armseligen der Julimonarchie, oder um sie zu zerstören, wie die Anarchisten, sondern lediglich um sie einzuschüchtern. Der Apache, der einen ausgeprägten Körper- und Schönheitskult pflegte, terrorisierte die Väter und Mütter, aber machte die jungen Mädchen von wilden Liebschaften und Abenteuern träumen. In seiner Faszination für den Phono- und Kinematographen kündete der Apache von 1900 eine sehr moderne Form von Subkultur an: Auch hier war Paris seiner Zeit voraus.

Ein Initialerlebnis für die Lettristen scheint – neben der im Stadium der Planung abgebrochenen Sprengaktion des Eiffelturms¹⁶³ – der Überfall auf Notre Dame während der Ostermesse am 9. April 1950 gewesen zu sein. Als

festen spätnächtlichen Programm. Ein Beispiel: «Ta ra ta ta + koum bal koum bal + kim piki ta ra ta ta + koum bal koum bal + kim piki ta ra bal + koum bal kim pi ki + koum bal kim pi ki + ta ra ta ta tra tata + kam kam + kim ra ta» (..) «Er schrie, rief, schlug, flüsterte, sprach, murmelte diese Silbenrätsel und Zungenbrecher auf einem Tisch stehend in die sich drängende Menge exzentrischer Figuren und entzückter Damen Beim Vortrag seiner rhythmisierten Lautmalerei spielte Pommerand mit dem Wechsel von Tempo und Atem, Tonhöhe und Lautstärke.» aus: Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 15f.

¹⁶⁰ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*. S. 51.

¹⁶¹ Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 366.

¹⁶² Ebd. S. 52.

¹⁶³ Siehe Guy Debord, *In grimum imus nocte et consumimur igni*, S. 55.

falscher Dominikaner verkleidet, erklomm der Lettrist Michel Mourre in einem günstigen Moment den Altar und begann eine blasphemische Predigt zu verlesen. Nur mit knapper Mühe entkamen Mourre und seine drei weiteren Getreuen lebend dem Tumult, den sie anrichteten. Die Aktion löste in Frankreich, das sich gerade in einer konservativen Rekatholisierungskampagne der Kirchen befand, einen Riesenaufruhr aus.¹⁶⁴ Ein anderes Mal sprengten sie 1951 durch fortgesetzte Störaktionen das Filmfestival von Cannes, um die Aufführung eines unsäglichen Spielfilmes von Isidore Isou durchzusetzen.¹⁶⁵

Der 21jährige, einer jüdisch-rumänischen Familie entstammende Isidore Isou war die Leitfigur der frühen Lettristen. 1946 kam er als Überlebender der NS-Pogrome auf Umwegen in Paris an, mit dem festen Plan, die Stadt zu erobern und möglichst rasch bekannt zu werden. Mit richtigem Namen Jean-Isidore Goldstein, legte er sich wie sein Idol Tristan Tzara¹⁶⁶, einen Künstlernamen zu.

Isou geht von der Annahme aus, dass die Poesie nach einer langen Phase der Bereicherung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten sich von Baudelaire bis Tzara in einer Phase der Zerstörung und Reduzierung in immer kleinere Elemente zersetzt, bis zuletzt die Auflösung des Wortes in Silben die eigentlich poetische Tätigkeit ausmacht. Der letzte und radikalste Schritt, die Auflösung des Wortes in die Buchstaben, sei nun den Lettristen vorbehalten. Das Material der lettristischen Poesie sind «lettres» ausserhalb ihres Dienstes für die Worte. Die Zerstörung der Poesie, ihr Zerhacken bis zur «lettre», soll auf der anderen Seite des Mahltrichterhalses die Befreiung der Sprache ermöglichen. Dieses Rezept der befreiten Neuschöpfung aus der zerstörerischen Reduktion heraus wurde in der Folge von Isou auf alle Künste und jedes andere gesellschaftliche Thema übertragen. In Isous «Nürnberger Mahltrichter» soll alle Vergangenheit aufgelöst und einem neuen Schöpfungsakt zugeführt werden.¹⁶⁷ Konsequenterweise feiert sich Isou in einem seiner Werke als zurückgekehrter Messias, in dem alle bisherige Geschichte gipfle.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Siehe Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 289f.

¹⁶⁵ Der Film, der offenbar eine Love Story von unglaublicher Manieriertheit erzählt und ganze viereinhalb Stunden dauert, brach mit allen Regeln des Genres. «Er brachte Bild und Ton seines Streifens durcheinander und negierte dessen filmischen Aspekt, indem er das Zelluloid zerriss und zerkratzte, die Bilder absichtlich verwackelte und ganze Sequenzen mit völlig leerer Leinwand präsentierte.» Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 335 "Hiermit verkünde ich die Zerstörung des Kinos, das erste apokalyptische Anzeichen eines Risses in diesem korpulenten Organismus, den wir Film nennen.» Isidore Isou in Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 335 verkündete der selbsternannte Meister einem verblüfften Kinopublikum.

¹⁶⁶ Ursprünglich: Sami Rosenstock.

¹⁶⁷ In Isous Konzeption ist bereits der Begriff der Zweckentfremdung vorgezeichnet. (vergleiche weiter unten)

¹⁶⁸ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 20; und Isidore Isou: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris 1947 und derselbe, *L'Agrégation d'un nom et d'un messie*, Paris 1947.

Situationismus

Guy Debord, neben Isou schon bald der zweite dominante Kopf in der Gruppe, hatte sich als 19-jähriger begeistert den Lettristen angeschlossen und sollte sich später als Avantgardefilmer einen Namen machen. Im Juni 1952 gründeten Guy Debord und der verkannte Künstler Gil Wolman eine geheime Fraktion innerhalb der lettristischen Bewegung: die «Lettristische Internationale». Ihr Ziel war es, die anarchisch-chaotischen Aktionen der individualistischen Lettristen zu kanalisieren und ihnen eine politischere Bedeutung zu verleihen. Der im «Label» der Gruppe, die bloss aus einer Handvoll Aktivisten bestand, grossspurig verkündete Internationalismus war einerseits Persiflierung der stalinistischen 3. Internationalen, signalisierte aber bereits auch den sozialrevolutionären Anspruch, Alternative zum bürokratischen Sozialismus zu sein.

Die Premiere von Charlie Chaplins Spielfilm «Lime Light» 1952 in Paris bot der Lettristischen Internationalen erstmals Gelegenheit zu einer spektakulären Aktion, mit der sie die Welt auf ihre Existenz aufmerksam machen konnte. «Der Tramp», der eben von der englischen Queen empfangen und in die französische Ehrenlegion aufgenommen worden war, residierte im Nobelhotel Ritz, vor dem eine begeisterte Menge auf das Erscheinen ihres Stars wartete. Die Aktivisten der L.I., Debord, Wolman, Berna und Brau, durchbrachen mit Flugblättern um sich werfend die Polizeisperren. Unter dem Motto «Nie wieder Plattfüsse» griffen sie den Star-Status von Chaplin an und bezeichneten seine Filme als «Almosen» und «emotionale Erpressung»: «Wir halten die Zerstörung von Idolen für den vordringlichsten Ausdruck von Freiheit, besonders, wenn sie den Anspruch erheben, die Freiheit zu verkörpern»¹⁶⁹ Als der ehrgeizige Isou sich von der Aktion seiner Gefährten distanziert¹⁷⁰, wahrscheinlich weil er sich nicht vollständig mit der Filmindustrie überwerfen wollte, kommt es zur Spaltung der L.I. in einen gemässigten, bald schon verschwindenden Flügel um Isou und in die radikale Gruppe um Debord, die sich einem kompromisslosen Kulturterrorismus verschrieben hatte.

Treffpunkt und Wahlheimat der meist obdachlosen und «abgebrannten» Mitglieder der L.I. war Anfang der 50er Jahre das «Moineau», ein heruntergekommenes Trinker- und Clochardlokal. Im Moineau, «wo das Negative Hof hielt»,¹⁷¹ malte man sich Buchstabengedichte und Slogans auf die weit geschnittenen «Proletenhosen», startete zu neuen Streifzügen,

¹⁶⁹ Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 353f.

¹⁷⁰ Aber selbst Isou moniert damals gegen Chaplin, dessen künstlerischem Frühwerk er durchaus Bedeutung zubilligt: «Wahrheiten, die nicht mehr interessant sind, werden zu Lügen.»

¹⁷¹ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 72.

sogenannten «dérives», durch die Stadt, randalierte oder betrank sich einfach, sofern jemand Geld hatte.

Verschiedene spektakuläre Aktionen und die Publikation einer Reihe von Flugblättern und Zeitschriften wie *Ion* oder *Potlach* bezeugen den unversöhnlichen Negativismus der L.I., der auch vor der Selbstzerstörung nicht Halt machte. Wenn man sich der bestehenden Ordnung in den Weg stellen wollte, bestand die erste Schlacht darin, «den Feind an seinem Hauptstützpunkt anzugreifen, in uns selbst».¹⁷² Jede Form von persönlichem Arrangement mit dem Bestehenden wurde in der L.I. streng geächtet: Weder Kunstproduktion noch Arbeit sollen die negativistische Rebellion korrumpieren können.¹⁷³

«Die L.I. forderte, was befürchtet worden war; sie verweigerte jedes zu Ende gebrachte Werk und jede Arbeit; sie proklamierte einen terroristischen Freiheitsbegriff; sie denunzierte jedes Kompromissangebot, jede Moral einer Gesellschaft, deren stilles Desaster nur die Revolution verdient hatte.»¹⁷⁴

Zum Umstand, dass die Situationisten und ihre lettristischen Vorgänger bis heute mehr als vages Gerücht in der Geschichte der Nachkriegsavantgarde herumgeistern und ihre historische Bedeutung nur schwer fassbar ist, trugen sie selbst nicht unerheblich bei. Ihre strikte Weigerung, mit den «bürgerlichen» Massenmedien zu kooperieren, ihre Ablehnung des gängigen intellektuellen und politischen öffentlichen Diskurses, ihre politische Radikalität und Negativität, aber auch ganz lapidar ihre geringe Zahl – die L.I. (wie auch die S.I.) hatte nie mehr als 70 Mitglieder – kurz, ihr radikaler Verweigerungsgestus war mehr als eine bloße Absage an das Establishment.

«Es gibt keine verkannten Genies, keine auf natürliche Weise wenig bekannten Neuerer. Es gibt nur diejenigen die sich weigern, bekannt und verfälscht zu sein diejenigen, die sich nicht manipulieren lassen wollen, damit sie völlig entstellt und dadurch entfremdet in der Öffentlichkeit auftreten und auf den Zustand von Werkzeugen reduziert werden, die ihrer eigenen Sache feindlich oder in der grossen menschlichen Komödie machtlos sind.»¹⁷⁵

¹⁷² Alexander Trocchi 1964 in: Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 177.

¹⁷³ Dazu aus einem LI-Manifest: «Die lettristische Provokation bietet immer noch einen Zeitvertreib. Das revolutionäre Denken ist mit seinen Gedanken nicht woanders. ... Alles, was irgendeine Sache aufrecht erhält, trägt zur Arbeit der Polizei bei. Denn wir wissen, dass alle Ideen und Verhaltensweisen, die schon existieren, unbefriedigend sind. Die augenblickliche Gesellschaft teilt sich nur in Lettristen und Spitzel, ... Es gibt keine Nihilisten, nur Machtlose. Fast alles ist uns verboten. Die Verführung Minderjähriger und der Genuss von Rauschgiften stehen unter Strafe, wie überhaupt alle unsere Gesten, der Leere zu entkommen. Viele unserer Genossen sind wegen Einbruch im Gefängnis. Wir akzeptieren die Strafen nicht, die man gegen jene verhängt, die sich bewusst geworden sind, unter keinen Umständen zu arbeiten. Wir verweigern darüber jede Diskussion. Die menschlichen Belange müssen die Leidenschaft zur Grundlage haben, wenn nicht den Terror.» *Internationale Lettriste*, Nr. 2, Paris 1953 in: Berreby, *Documents Relatifs*, S. 154ff.

¹⁷⁴ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 61.

¹⁷⁵ Asger Jorn in: Guy Debord, *Gegen den Film*, Hamburg 1978, S. 9.

In einem «System», das die Fähigkeit besitzt, selbst jede Kritik ihrer ursprünglichen Intention zu berauben, sie als Ware zu «recyclen» und auf den Konsummarkt zu werfen, konnte nur ein Gestus des Verschwindens – d.h. die Absicht, keine fassbaren Spuren zu hinterlassen – vor einer medialen Vereinnahmung schützen. Die Lettristen/Situationisten sahen sich eher als «Katalysatoren» der Revolution und wollten nie eine Massenbewegung sein; auch hatten sie nie das geringste Interesse daran, ihre eigene Geschichte zu schreiben.¹⁷⁶ Doch gerade dieser Umstand hat vielleicht einiges dazu beigetragen, dass die L.I. und S.I. doch noch zu ihrem eigenen Mythos (ver)kamen.

Die Geschichte der S.I.

Am 27. Juli 1957 wurde in Cosio d'Arroscia anlässlich eines internationalen Treffens von Exponenten verschiedener neo-avantgardistischer Bewegungen die Situationistische Internationale gegründet. In ihr vereinigten sich Gruppierungen aus verschiedenen Ländern, die alle an einer Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch ästhetische Konzepte und einer entsprechenden Praxis interessiert waren. Unter den insgesamt acht Teilnehmern des «Kongresses» waren neben den Lettristen auch Vertreter der nordeuropäischen Cobra-Gruppe¹⁷⁷ und des italienischen M.I.B.I.¹⁷⁸ anwesend. Federführend bei diesem Zusammenschluss verschiedener avantgardistischer Revolutionäre scheinen vor allem Guy Debord und der profilierteste Vertreter der Cobra-Gruppe, der Maler Asger Jorn, gewesen zu sein.

Seit den Anfängen des Lettrismus' mit dabei, entwickelte sich Debord zum führenden Theoretiker der S.I.. Seit der ersten Nummer im Juni 1958 war Debord «Direktor» der Zeitschrift «Internationale Situationniste». Schon als

¹⁷⁶ Guy Debord hat zweimal versucht, eine Art Bilanz der Bewegung zu ziehen: am Ende der LI, kurz vor der Gründung der SI, mit «Mémoires», einer hermetischen Collage aus Bild- und Textfragmenten, die Rückschau auf die letzten Jahre hält (siehe dazu die Abbildungen in Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 289ff.) 1968 veröffentlicht er in der «Internationale Situationniste» einen Rechenschaftsbericht, der die Rolle der SI in der Zeit von Nanterre bis zum Mai 68 zum Thema hat und die Position der SI gegen ihre Kritiker verteidigt und an dessen Ende er bezeichnenderweise die Selbstauflösung der SI fordert. In: Roberto Ohrt (Hrsg.), *Der Beginn einer Epoche*, Hamburg 1995, S. 283.

¹⁷⁷ Unter der Bezeichnung COBRA versammelten sich nach dem zweiten Weltkrieg Künstler aus den Städten Copenhagen, Bruxelles und Amsterdam. Als europäische Antwort auf den amerikanischen Abstrakten Expressionismus versuchten sie eine Erneuerung der europäischen Malerei durch einen aktionistischen Rückgriff auf die nordeuropäische Mythologie.

¹⁷⁸ Asger Jorn, der bekannteste Exponent der Künstlergruppe Cobra, schlägt die Einladung von Max Bill, der mit der Konzeption der Hochschule für Gestaltung in Ulm betraut ist, aus, an der Reaktivierung des Bauhauses mitzuwirken. Strikt lehnte er dessen funktionalen Rigorismus (der rechte Winkel über alles!!) ab. In der Folge entsteht in Alba das «Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste» (MIBI), das dem Puritanismus des alten Bauhauses die Kraft der freien Phantasie entgegensetzen will.

Lettrist und noch vehementer in der S.I. war er Befürworter der Idee, die Kunst als solche abzuschaffen, um sie in wirkliches Leben zu transubstantialisieren. Kunst ist für Debord Teil jenes Spektakels der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft, das den enteigneten und zu passiven Konsumenten gemachten Individuen das Glück und das Abenteuer des Lebens bloss vorführt und das wirkliche Leben der Langeweile des Alltages überlässt. Die These von der Abschaffung der Kunst meint primär die Abschaffung jeder Art von Repräsentation, um das in der Kunst enthaltene Glücksversprechen im realen Alltagsleben zu verwirklichen. Die im Milieu der Avantgarde entstandenen neuen Formen der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit würden ein revolutionäres Potential beinhalten, das aber nicht manifest werden könne, weil es im Ghetto der Kunsthallen verbleibe. «Offensichtlich ist das Hauptgebiet, das wir ersetzen und VOLLENDEN werden, die Poesie.»¹⁷⁹ Die Revolution, wie sie der S.I. vorschwebte, ist nichts Geringeres als das Realwerden der Poesie im Alltag und die Abschaffung der Poesie als Repräsentation.

Die Debatte über die Rolle der Kunst führte letztlich auch zur Spaltung innerhalb der Situationistenbewegung. Auf der einen Seite standen jene, welche an einer Erneuerung der Kunst selbst interessiert waren, auf der anderen Seite jene, welche die neuen Konzepte ausschliesslich für eine Veränderung des Alltags einsetzen, d.h. radikale Anti-Kunst betreiben wollten. Bis zum Jahr 1962 waren alle «bekennenden» Künstler aus der S.I. ausgeschlossen, darunter auch Asger Jorn und die meisten Cobra-Mitglieder sowie die gesamte Gruppe SPUR, der deutsche Ableger der S.I.. Durch den Wegfall der aktiven Künstler wurde die S.I. endgültig zu einer Gruppe von - wenn auch immer noch einer radikalen Negativität verpflichteten - intellektuellen Kritikern, deren Tätigkeit im Verfassen von Zeitschriftenartikeln und Manifesten bestand.

Die theoretische Arbeit der S.I., formal ein hochtrabend intellektueller Diskurs, lebte als eine Art philosophisches Delirium von der systematischen Plünderung des gesamten Inventars gesellschaftskritischer und subversiver Theorie: sowohl Hegel, der jungen Marx, der Anarchist Bakunin, der russische Literaturtheoretiker Bachtin und Sigmund Freud als auch die Texte der antiken Gnostiker und der spätmittelalterlichen Ketzerbewegungen (z.B. der Kartharrer) lieferten Zutaten für den Theoriencocktail der S.I.. Trotzdem sind die meisten Sätze von einer stupenden Prägnanz und jeder von ihnen hätte als Slogan verwendet werden können und wurde es mitunter auch. Wie in allen Aktivitäten der S.I. paarte sich auch in der Theorie radikaler revolutionärer Ernst mit abgründigem Witz und Selbstpersiflage zu jener explosiven Mischung, die jede normative Grenze der etablierten politischen Auseinandersetzung überschritt und das Establishment zutiefst irritierte. Dazu

¹⁷⁹ Internationale Situationniste, Nr 1 in: Der Beginn einer Epoche, S. 50.

gehörte auch, dass in jeder Ausgabe der «Internationale Situationniste» zwischen die hypertheoretischen Textspalten der Artikel, Abbildungen von Girls im typischen 50er und 60er Jahre Pin-up Stil, oder Comic strips mit veränderten Textblasen platziert wurden.¹⁸⁰

Mit der Praxis von L.I. und S.I. hielt ein neuer Typus der Intervention Einzug in die Städte, der sich anfangs als ein nihilistisch-radikaler Kulturterrorismus gebärdete und alle bisher im Kulturbusiness gültigen Spielregeln verletzte: „Ich bin da, ich lebe hier und jetzt, nehmt mich wahr“, das war der rebellische Gestus der frühen Aktionen. Bald gewannen sie aber die Bedeutung politischer Subversion und mündeten in die Strassburger Ereignisse von 1966, welche eine Art Fanal oder Initialzündung für die 68er Revolte waren, als man auf den Fassaden des Boulevard St. Germain das Graffito «DEMNÄCHST PITTORESKE RUINEN» gesprüht sah.

Situationistische Gesellschaftsanalyse

Im Unterschied zu den alten Avantgarden des Vorkrieges verfügt die S.I. über eine differenzierte ökonomische, soziologische und politische Analyse der spätkapitalistischen Gesellschaft. Bereits in der lettristischen Frühphase der Bewegung setzt eine Kritik der Architektur der Moderne und des neuen Urbanismus ein, unter deren Flagge die Enteignung und Verstümmelung des modernen Alltagslebens thematisiert wird. In den 50er und 60er Jahren entwickelt Debord unter dem Begriff des Spektakels eine Analyse der modernen Konsumgesellschaft, die nicht mehr primär die Entfremdung der Arbeit sondern die Kolonisierung der Freizeit und die totalitäre Mediatisierung der Lebenswelt zu ihrem zentralen Gegenstand macht.¹⁸¹

Das Spektakel

In seinem theoretischen Hauptwerk, «Die Gesellschaft des Spektakels»¹⁸² entwickelt Debord Marx' Theorie der Entfremdung zu einer Analyse der spätkapitalistischen Konsum- und Freizeitgesellschaft weiter. In der technisierten Überflussgesellschaft der Nachkriegszeit stellt die Arbeit, je länger desto weniger das eigentliche Problem dar – der revolutionäre Kampf verlagert sich vielmehr auf das Feld der Freizeit. Wesentliches Moment der modernen Entfremdung ist nicht mehr, wie Marx seinerzeit diagnostizierte, der entfremdete, sprich verdinglichte und partikularisierte Charakter der Arbeit, sondern die zum Fetisch erhobene Ware der Konsumgesellschaft und die in den

¹⁸⁰ siehe dazu Beispiele in: Der Beginn einer Epoche, S. 215ff.

¹⁸¹ Unabhängig von Herbert Marcuse kommt Debord in seiner Analyse der Gesellschaft des Spektakels zu einer ähnlichen auf die Konsum- und Freizeitgesellschaft gerichteten Kritik.

¹⁸² Guy Debord, La Société du Spectacle, Paris 1967; deutsch, Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg 1978.

Bildern der Massenmedien enteignete Alltagsrealität. Angesichts des strahlenden Medien- und Unterhaltungsspektakels wird das reale Leben zur Banalität und Bedeutungslosigkeit erniedrigt; Langeweile bestimmt das allgemeine Lebensgefühl.

Die Welt tritt den Individuen als eine in Informationen und Bilder zerstückelte und in Massenmedien repräsentierte entgegen. Kunstwerke, Film, TV, Politikerschau spieler, von der Werbung vermittelte Rollenklischees, die Prestigehierarchie der Warenlabels, Ideologien, Kritik und Gegenkritik bilden ein einziges totalitäres Spektakel. Sie sind Konsumwaren zur Kompensation der gerade durch sie erst produzierten Langeweile und Sinnlosigkeit des Alltags. Analog zur Marxschen Analyse von Ware und Arbeit, die auf den blossen Tauschwert reduziert werden, konstatiert Debord die Enteignung aller menschlichen Lebensäußerungen und deren Reduktion auf den Tauschwert, d.h. letztlich auf deren abstraktes Äquivalent, das Geld. Alles, «was gelebt wurde, hat sich zu einer Repräsentation entwickelt». Debord zitiert den jungen Hegel, um dies zu verdeutlichen: «... denn wobei das Selbst nur repräsentiert und vorgestellt ist, ist es nicht wirklich; wo es vertreten ist, ist es nicht.»¹⁸³

Das Spektakel fesselt das Individuum in der Position des Zuschauers des eigenen Lebens. Die enteigneten Inhalte, Empfindungen und Gesten seiner Lebenswirklichkeit begegnen ihm standardisiert, typisiert und zum blossen Image entleert in den Hochglanzbildern der Werbeindustrie und auf den Leinwänden der Hollywood-Filmproduktionen. Identität wird nicht mehr durch die lebendige Praxis der Alltagswirklichkeit vermittelt, sondern durch den unablässigen Versuch, sich den Bildern und den von ihnen transportierten Erlebnisgehalten anzugleichen.

»Was man einmal selbst gewesen war, wurde einem nun als unerreichbares, aber unwiderstehlich verlockendes Image von jemandem gezeigt, der man, in dieser besten aller möglichen Welten, werden konnte.«¹⁸⁴

Debords Argumentation geht hier weit über die gängigen Analysen der Werbe- und Konsumindustrie hinaus, indem er zeigt, dass das Spektakel das ganze Leben resorbiert. Das Drama von Liebe und Tod, Glück und Elend des Lebens insgesamt verdünnt sich zur blossen Repräsentation. Von der intimen Geste bis zum Weltgeschehen in den Abendnachrichten tritt einem die Welt in zerstückelter und konsumierbarer Form entgegen, einzig darin vereint, dass sie als Repräsentation medial vermittelt ist. «Das Spektakel vereinigt das Getrennte, aber nur als Getrenntes»¹⁸⁵ Das Spektakel hat längst nicht mehr blossen Scheincharakter, sondern die Individuen reagieren auf das präsentierte Substitut des wahren Lebens, als sei es dieses selbst. Damit wird das enteignete

¹⁸³ Guy Debord in: Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 103f.

¹⁸⁴ Guy Debord in: Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 106.

¹⁸⁵ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 15.

Leben selbst scheinhaft, übernimmt als Schein des Scheines dessen leblosen Charakter, ohne dass der einzelne es bemerken würde. Am Ende steht ein virtuelles Subjekt, das als sich langweilendes und todunglückliches Bewusstsein durch eine mediale Welt geistert, die es schon lange für seine eigene Wirklichkeit hält.¹⁸⁶

»Die Entfremdung des Zuschauers zugunsten des angeschauten Objekts (das das Ergebnis seiner eigenen bewussten Tätigkeit ist) drückt sich so aus: Je mehr er zuschaut, umso weniger lebt er; je mehr er sich in den herrschenden Bildern des Bedürfnisses wieder zu erkennen akzeptiert, um so weniger versteht er seine eigene Existenz und seine eigene Begierde. Die Äusserlichkeit des Spektakels im Verhältnis zum tätigen Menschen erscheint darin, dass seine eigenen Gesten nicht mehr ihm gehören, sondern einem anderen, der sie ihm vorführt. Der Zuschauer fühlt sich daher nirgends zuhause, denn das Spektakel ist überall.«¹⁸⁷

Schauspieler und Politiker sind für Debord die wahren Apostel des Spektakels, die dessen Botschaft als Medienstars unablässig in die Welt hinaustragen. «Der Star ist das Objekt der Identifizierung mit dem untiefen, scheinbaren Leben, ... Die Stars sind da, um verschiedenerlei Typen von Lebensstilen und Gesellschaftsauffassungen darzustellen.» Die ihrer Persönlichkeit wegen gefeierten und geliebten Idole denunziert Debord als Montageprodukte und collagierte Werbeträger anonymer Machtideologien. «Der als Star in Szene gesetzte Agent des Spektakels ... ist der Feind des Individuums. (...) Kennedy blieb ein Redner noch als er selbst seine Leichenrede an seinem eigenen Grabe hielt, denn Theodore Sorensen redigierte zu dieser Zeit noch für den Nachfolger die Reden in jenem Stil, der soviel dazu beitrug, dass die bewundernswerten Leute, in denen sich das System personifiziert, nicht das sind, was sie sind.»¹⁸⁸

Debord legt den Schwerpunkt für die Aufhebung der Partikularisierung nicht mehr wie Marx in die befreite Arbeit, sondern in den Begriff des befreiten Alltags. Der Alltag ist jene Instanz der Totalität, in welcher die einzelnen Momente des wirklichen Lebens vermittelt sind. In der Gesellschaft des Spektakels geht der Alltag aber gerade leer aus, die neue scheinhafte Instanz der Vermittlung ist das Spektakel. Die Totalität des Spektakels offenbart gerade

¹⁸⁶ Die Wirklichkeit des Scheines ist bereits von Anfang an im Medium angelegt, was sich am Beispiel des Filmes besonders deutlich zeigt. Am 12. Dezember 1895 findet im Soussol einer Bar am Boulevard des Mandarins die erste öffentliche Aufführung eines Kinofilmes statt. Auf den Film «L'arrivé du train» der Gebrüder Lumière reagieren die Zuschauer bei der Einfahrt des Zuges panisch und werfen sich schuttsuchend unter die Bänke. Wer die Naivität der damaligen Zuschauer belächelt, übersieht, dass er heute immer noch in der selben Weise reagiert und dem Schein erliegt - nur dass er es sich unter jener Zuschauerbank bequem gemacht hat.

¹⁸⁷ Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S. 15.

¹⁸⁸ Ebd., S. 29.

dadurch ihren Scheincharakter, dass sie ihre einzelnen Momente nicht in vivo vermitteln kann, sondern nur als permutative Kombinationen von Repräsentationselementen. Der Mangel an realem Leben treibt den Konsumenten dazu, mit immer grösserer Vehemenz nach Teilhabe am Spektakel zu verlangen. Echter Lebensdurst verkehrt sich in die Gier nach dem «goldenen Medien-Schuss». Im Unterschied zu jeder «echten» Kommunikation ist das Spektakel monologisch, der Konsument ist bloss noch Resonanzkörper. Das Resultat dieser Einwegkommunikation ist die vollständige Passivität und Beherrschbarkeit des Konsumenten.

«Das, was wirklich erlebt wird, bleibt ohne Bezug zum Ganzen der Gesellschaft.» Vermittelt kann im Spektakel nur werden, was Zugang zu den Instanzen der Vermittlung findet, der ganze Rest an gelebtem Leben bleibt stumm. «Dieses individuell Erlebte des getrennten täglichen Lebens bleibt ohne Sprache, ohne Begriff, ohne kritischen Zugang zu seiner eigenen Vergangenheit, die nirgendwo aufbewahrt ist. Es wird nicht mitgeteilt. Es ist unbegriffen und vergessen, zugunsten des falschen, spektakulären Gedächtnisses für das Udenkwürdige.»¹⁸⁹ Was nicht im Spektakel erscheint, ist, weil stumm, inexistent.

Dabei ist das Spektakel für Debord mehr als eine bloss Repräsentation, es ist Erbin der Religion und übernimmt in der spätkapitalistischen Konsum- und Medienwelt deren Funktion. «Das Spektakel ist der materielle Wiederaufbau der religiösen Illusion.»¹⁹⁰ Es ist das neue Opium für das Volk, nachdem sich der Rausch der alten Transzendenz verflüchtigt hat. Die Gemeinde der atomisierten, enteigneten und isolierten Individuen bezieht sich auf die falsche Totalität des Spektakels, dem die Wertlosigkeit und Bedeutungslosigkeit des eigenen Lebens gegenübersteht, wie sie sich früher auf einen transzendenten Gott bezogen haben.¹⁹¹

Das beste Bild dieser enteigneten Lebensform liefert den Situationisten die Langeweile und grenzenlose Öde der modernen Vorstädte und die ihr entsprechende Lebensform in isolierten Kleinfamilienhaushalten. Der Reichtum des eigentlichen Lebens degeneriert in der Gesellschaft des Spektakels endgültig zum blossen Überleben. Die groteskeste Zuspitzung dieser Lebensform wird in einem Artikel der «Internationale Situationniste» von 1962 über den amerikanischen Werbefeldzug zur Einführung des Atombunkers für das Eigenheim entlarvt. Das Im-Bunker-Sein statt des Im-Leben-Seins führt sich in den Illustrationen aus Werbeprospekten für Schutzräume selbst ad absurdum.

¹⁸⁹ Ebd., S. 89.

¹⁹⁰ Ebd., S. 11.

¹⁹¹ In veränderter Form tauchen hier Feuerbachs Religionskritik und die Marxschen Feuerbachthesen als Kritik des Spektakels wieder auf.

«Das Überleben im Gegensatz zum Leben ist selten so deutlich durch Plebiszit gebilligt worden wie durch die Bunkerkäufe des Jahres 1961.»¹⁹²

Der Herrschaftsanspruch der spätkapitalistischen Gesellschaft zielt nach Debord mit der selben Konsequenz, wie er sich den Raum unterwirft, auch auf die totale Beherrschung der Zeit. Der spätkapitalistische Enteignungsmechanismus erstreckt sich über die Arbeitszeit hinaus auf die gesamte Lebenszeit. Zeit als erlebte historische Zeit ist entwertet und ersetzt worden durch eine konsumierbare Zeit, wo Freizeit, Urlaub, Ferien als eine bezahlbare Ware konsumiert werden.

«Diese Ware wird hier ausdrücklich als der Moment des wahren Lebens ausgegeben, dessen zyklische Wiederkehr es abzuwarten gilt.»¹⁹³

Debord ist sich bewusst, dass der kritische Begriff des Spektakels selbst wieder rekonstruiert und zur Verteidigung des spektakulären Systems aufgegeben werden kann: «Denn es ist evident, dass keine Idee über das bestehende Spektakel, sondern lediglich über die bestehenden Ideen vom Spektakel hinausführen kann. Zur wirklichen Zerstörung der Gesellschaft des Spektakels bedarf es der Menschen, welche eine praktische Gewalt aufbieten. Die kritische Theorie des Spektakels ist nur wahr, indem sie sich mit der praktischen Strömung zur Negation in der Gesellschaft vereinigt...»¹⁹⁴

Aufhebung der Kunst

Eng mit der Analyse der Gesellschaft des Spektakels ist auch die situationistische These der Abschaffung, oder besser Aufhebung der Kunst verbunden. In der Gesellschaft des Spektakels existiert Kunst ebenfalls als ein vom übrigen Leben getrennter, partikularisierter Bereich und ihr ist derselbe Enteignungsmechanismus immanent. In der Kunst werde das Reich der Freiheit nur vorgestellt und nicht verwirklicht; auch sie hat Teil an der Enteignung der Totalität des Lebens. «Die Grösse der Kunst beginnt erst mit einbrechender Dämmerung des Lebens zu erscheinen» paraphrasiert Debord Hegel.¹⁹⁵

Nach Debord konstituiert sich Kunst in ihrer bürgerlich kulturellen Funktion erstmals im Barock, wo sie ihre mythologische Funktion verloren hat. Mit dem Ende des Mythos als der gemeinsamen Sprache einer Gesellschaft ändert sich die Rolle der Kunst. «Das Barock ist die Kunst einer Welt, die ihr Zentrum verloren hat ...» Die Individualisierung des säkularisierten Kunstschaffens drängt Kunst aus ihrer Rolle, eine Vermittlungsinstanz transzendenter Wahrheit zu sein, hinaus. An dieser Stelle baut sich das

¹⁹² Internationale Situationniste, Nr. 7, in: Der Beginn einer Epoche, S. 109.

¹⁹³ Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S. 88.

¹⁹⁴ Ebd., S. 113.

¹⁹⁵ Ebd., S. 105.

Potential der Negativität in der Kunst auf, da ihre neu gewonnene Freiheit, d.h. das Prekärwerden ihrer Stellung als Sprachrohr des Mythos, erstmals die Möglichkeit einer Reflexion ihrer gesellschaftlichen Stellung bietet. Seit dem Untergang des Mythos wurde immer wieder versucht, durch die Einführung eines normativen Klassizismus oder Neoklassizismus Kunst als allgemeine Sprache, d.h. als Religionsersatz im modernen Sinne, z.B. als Vehikel staatlicher Repräsentation, einzubinden. Debord konstatiert, dass alle diese Versuche zwangsläufig zum Scheitern verurteilt seien. Selbstreflexiv gewordene Kunst vermag sich nun gegen ihre traditionelle «Korruptiertheit» als willfähiges Erfüllungsorgan fremder Mächte und Inhalte zu wenden.

«Von der Romantik bis zum Kubismus folgte dem allgemeinen Verlauf des Barocks schliesslich eine immer stärker individualisierte Kunst der Negation, die sich fortwährend erneuerte, bis zur vollständigen Zerstückelung und Negation der künstlerischen Sphäre.»¹⁹⁶

Ihren Abschluss findet diese Negation zwangsläufig im Ende der Kunst selbst.¹⁹⁷ Als Avantgarde sei Kunst immer eine negative Bewegung, die ihre eigene Aufhebung verfolgt. Sie ist «eine Kunst der Veränderung und zugleich der reine Ausdruck der unmöglichen Veränderung. Je grandioser ihre Forderung ist, umso mehr liegt ihre wahre Verwirklichung jenseits ihrer [selbst]. Diese Kunst ist gezwungenermassen Avantgarde und diese Kunst existiert nicht. Ihre Avantgarde ist ihr Verschwinden.» Dada und Surrealismus bedeuten für Debord das Ende der Kunst, wobei beide einerseits miteinander verknüpft sind als auch in einem Gegensatz zueinander stehen. Beiden gemeinsam ist auch «die innere Unzulänglichkeit ihrer Kritik».¹⁹⁸

«Der Dadaismus wollte die Kunst aufheben, ohne sie zu verwirklichen; und der Surrealismus wollte sie verwirklichen ohne sie aufzuheben. Die seither von den Situationisten erarbeitete kritische Position hat gezeigt, dass die Aufhebung und die Verwirklichung der Kunst die unzertrennlichen Aspekte ein und derselben Überwindung der Kunst sind.»¹⁹⁹

Die Rückführung der Kunst in das Leben, die gleichzeitig ihre Aufhebung als Kunst bedeutet, ist auch die Aufhebung der ihr immanenten Entfremdung. «Es geht darum, die Gemeinsamkeit des Dialogs und das Spiel mit der Zeit, die von dem poetisch-künstlerischen Werk vorgestellt wurden, tatsächlich zu besitzen»²⁰⁰

¹⁹⁶ Ebd., S. 105.

¹⁹⁷ Durch die Musealisierung, welche erst eine Konsumierung der ganzen künstlerischen Vergangenheit ermöglichte und Kunst so endgültig mit dem grossen Spektakel vereinigte, ist die Idee eines Endes der Kunst erst denkbar geworden. Siehe dazu z.B. GFW Hegel, Ästhetik

¹⁹⁸ Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S. 106.

¹⁹⁹ Ebd., S. 107.

²⁰⁰ Ebd., S. 104.

Urbanismuskritik

Die Hoffnung der Moderne lag in der Architektur, dort sollte sich, viel eher als in bildender Kunst und Literatur, ihre Utopie konkretisieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg bot sich für die Urbanisten der Moderne zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre funktionalistischen Konzepte im Zuge des Wiederaufbaus der zerstörten Städte grossräumig zu realisieren. Als Inkarnation des moralisch engagierten Entwurfs der Moderne wurde der corbusische Modulor zu einem internationalen Massstab für menschengerechtes Bauen. Auf den Bomben-Brachen realisierte sich das Neue Bauen, dessen theoretisches Fundament schon in den 20er-Jahren gelegt worden war. Unter dem etwas in die Jahre gekommenen Motto «Licht, Luft, Sonne» wurden neue Städte konzipiert und gebaut, deren Wohnmaschinen die reibungslose Verzahnung des modernen Individuums mit der modernen Gesellschaft gewährleisten sollten. Zum Problem wurde dabei, dass weder die Gesellschaft noch das Gros der Architekten den «modernen» Ansprüchen gerecht wurden. Die Gesellschaft ging nicht etwa sozial «geläutert» aus dem Zweiten Weltkrieg hervor. Nicht die hehren Momente sozialer Utopien bestimmten den Urbanismus der Nachkriegszeit, sondern die dringende Linderung akuter Wohnungsnot. Die Brachen waren keine «carte blanche» für den Entwurf eines neuen Zusammenlebens, sondern wurden im Zuge der Pragmatik wirtschaftlichen Aufschwungs als profitable Marktlücke entdeckt. Zudem führte die Architektur-Flut zur Verwässerung – zumal unter den Adepten und Mitläufern des «International Style» – der konzeptionellen Qualität, die die Primär-Entwürfe der Vordenker ausgezeichnet hatte.²⁰¹

Das Scheitern der Moderne vollzog sich beispielhaft im Häuserkomplex Pruitt Igoe²⁰², wo sich die Utopie in ihr Gegenteil verkehrte: Statt der gesunden Lebensweise glücklicher Menschen regierten in der dort aufgestellten Wohnmaschine im Gegenteil Kriminalität und Verwahrlosung. Die betonierten Resultate des moderneren Urbanismus erwiesen sich auch in Europa als sozialer Problemherd. Entfremdung und Uniformierung begannen das Leben in den Städten zu bestimmen. Die funktionale Aufteilung menschlichen

²⁰¹ Im Frühjahr 1961 wurde am Metropolitan Museum in New York ein Symposium abgehalten unter dem Titel: «Die moderne Architektur, Tod oder Metamorphose?». Man wagte also von offizieller Seite, daran zu denken – wenngleich diplomatisch hypothetisch in Frageform –, die moderne Architektur als überholte Mode der Altkleidersammlung anzuvertrauen. Sigfried Giedion, Klassensprecher des 1923 in La Sarraz (VD) gegründeten CIAM (Congrès International de l'Architecture Moderne) wettete erobert ob der dreisten Abkehr vom rechten Winkel des «Internationalen Stils» und schimpfte in einem Vorwort von 1964 die Resultate jener Architektur – für die es später den Begriff postmodern geben wird – Modisten-Entwürfe: «Playboy-Architektur. Die Architektur wird behandelt, wie ein Playboy das Leben behandelt – schnell aller Dinge überdrüssig und von einer Sensation zur anderen hastend. [...] Sie flirtet nur mit der Vergangenheit, nimmt spielerisch hier und da ein paar Details – Spitzbogen, Renaissanceportiken, Kuppeldächer –, würzt sie mit ein wenig Surrealismus, um eine «poetische» Ausdrucksweise zu erzielen.»

²⁰² Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, Cambridge 1972.

Lebensraumes in einzelne getrennte Segmente wie Schlafsilos, Einkaufszentren, Erholungsparks und Freizeitsektoren, in Wohn-, Dienstleistungs- und Industriebezirke, schematisiert den Lebensablauf: Metro, Boulot, Dodo. «Angesichts der Notwendigkeit, ganze Städte schnell zu bauen, ist man dabei, Friedhöfe aus Stahlbeton aufzustellen, in denen sich grosse Bevölkerungsmassen zu Tode langweilen müssen.»²⁰³

Die Auseinandersetzung mit der Architektur der Moderne und dem neuen Urbanismus gehört zum Kern der situationistischen Gesellschaftsanalyse. Bereits 1953 erscheint Ivan Chtcheglovs Manifest «Formular für einen neuen Urbanismus»²⁰⁴, und ab 1954 stossen mit Asger Jorn und Constant²⁰⁵ bildende Künstler zu den Lettristen, die – zuerst gemeinsam – den Weg von der Leinwand über den Aktionismus zur Kritik und Neuformulierung des Urbanismus gefunden haben. Galten die Attentate der Lettristen vor allem der Sprache als dem Werkzeug politisch-sozialer Manipulation und Gleichschaltung, eröffnete sich der Kritik nun gleichsam eine dritte Dimension, die einen unmittelbaren Zugriff auf die konkrete Wirklichkeit ermöglichte. Denn in der Architektur überschneiden sich in direkter Weise Fragen des ästhetischen Gestaltens mit der Lebenswirklichkeit. Was sich später als situationistische Urbanismuskritik auf einen Nenner bringen lässt, ist cum grano salis das Amalgam dreier individueller Annäherungen: ein gruppendynamisch-spontaneistisches Bauen von Phantasie-Räumen (Jorn), die Suche nach architektonischen Lösungen für den nichtsesshaften Menschen (Constant) und der urbanistische Entwurf gegen die Langeweile (Chtcheglov).

Asger Jorns Kritik entlarvt den in zweckgebundene Grünzonen eingelassenen «Habitat» als Manifestation betonierten Lebens in den vorgezeichneten Bahnen der Verwaltungsmentalität.²⁰⁶ Jorn steht in entschlossener Opposition zum puritanischen Rigorismus der klassischen Moderne und zu dem, was er deren «moralischen Rationalismus» nennt. Sein bedingungsloses Engagement für die ordnungszersetzende Spontaneität und Unregelmässigkeit bringen ihn 1954 mit dem «Konstruktiven» Zürcher Max Bill in Konflikt. Dieser hat sich, mit der Aufgabe betraut, in Ulm die neue Hochschule für Gestaltung aufzubauen, an den Dänen gewandt. Anfänglich

²⁰³ Asger Jorn in: L'Internationale Situationniste, in: Der Beginn einer Epoche, S. 84.

²⁰⁴ Nachgedruckt in Internationale Situationniste, Nr 1, 1958, in: Der Beginn einer Epoche, S. 87.

²⁰⁵ Constant war 1948 zusammen mit Jorn und Michel Dotremont Mitinitiator des nordischen Künstlerkollektivs Cobra. Er wandte sich nach einem privaten Zerwürfnis mit Jorn vorwiegend architekturtheoretischen Problemen zu.

²⁰⁶ «Man kann nicht umhin, die Tüchtigkeit unserer Minister und urbanistischen Architekten zu bewundern. Um jeden Bruch in der Einheitlichkeit zu vermeiden, haben sie einige Kasernentypen hergestellt, deren Pläne in allen vier Ecken Frankreichs verwendet werden. Stahlbeton ist ihr bevorzugtes Material - es liesse sich für die geschmeidigsten Formen verwenden, aber man braucht es nur für viereckige Häuser.» A.F. Conord in: Potlach Nr. 15, zitiert nach: Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde, S. 144

vom Projekt begeistert, in die Realisierung eines «Neuen Bauhauses» involviert zu sein, reibt sich Jorn aber schon bald an Bills Subordination des Kreativen unter Technologie und Funktion. Jorn weigert sich, unter dem Primat von Funktionalität und Ordnung an der Standardisierung und Automatisierung der Gesellschaft mitzutun. Seine Vorstellungen – noch ganz im Sinne von Cobra – liegen bei einem «Bauhaus», das Künstler in einem Kollektiv zusammenbringen soll.²⁰⁷ «Das Bauhaus hatte gezeigt», so schrieb er 1958 in seinem «Plädoyer für die Form»²⁰⁸, dass das alte Bauhaus zwar die künstlerischen Ergebnisse des «Blauen Reiters» und «de Stijl» aufgenommen hätten, aber «indem es diese ausnutzte, ohne den Künstlern ihrerseits etwas zu bieten».²⁰⁹ Zusammen mit Pinot Gallizio, einem unabhängigen linken Stadtrat von Alba, richtete Jorn im Piemont ein Werkstatt-Laboratorium als Prototyp eines imaginistischen Bauhauses ein, das MIBI (Internationale Bewegung für ein imaginistisches Bauhaus).²¹⁰ Dieses sollte libertär sein, ohne Lehrer und Schüler, allein von Kooperierenden geführt, Künstler verschiedener Sparten vereinen und sich einer antiproduktivistischen Ästhetik widmen.²¹¹

Constant stellt ins Zentrum seiner Theorie den nomadisch rastlosen Menschen. Sein Modell für ein Zigeuner-Camp (1956) ist ein erster Versuch, dynamische Lebensformen mit urbanistischen Konzepten in Einklang zu bringen. «In Alba [...] lebte Constant 1956 einige Zeit bei Pinot Gallizio. Gallizio kam gerne mit den Zigeunern zusammen, die jedes Jahr durch Alba zogen [...]

²⁰⁷ Die Auseinandersetzung zwischen Jorn und Bill ist in Form eines kurzen Briefwechsels überliefert, der hier in geraffter Form wiedergegeben werden soll:

«Bauhaus ist der Name einer künstlerischen Inspiration.»

(Asger Jorn in einem Brief an den Direktor des Neuen Bauhauses in Ulm, den Architekten Max Bill, vom 16.1.1954)

«Bauhaus ist nicht der Name einer künstlerischen Inspiration, sondern die Bezeichnung für eine Bewegung, die eine sehr wohl definierte Doktrin repräsentiert.»

(Max Bill in einem Brief an Asger Jorn vom 23.1.1954)

«Wenn Bauhaus nicht der Name einer künstlerischen Inspiration ist, dann ist es die Bezeichnung einer Doktrin ohne Inspiration, das heisst einer toten Inspiration.»

(Asger Jorn in einem Brief an Max Bill vom 12.2.1954)

(Die Briefe sind zitiert nach: Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 140).

²⁰⁸ Asger Jorn: *Pour la Forme*, Paris 1958.

²⁰⁹ Asger Jorn, «Plädoyer für die Form», in: *Nilpferd des höllischen Urwalds. Situationisten. Gruppe Spur, Kommune I, Werkbund-Archiv Berlin (Hrsg.), Giessen 1991*, S. 56.

²¹⁰ Der Neologismus «Bauhaus imaginiste» wendet sich ursprünglich gegen Max Bill, den Jorn in einem Brief als «imaginiste» (im Sinne von «eingebildet») betitelt.

²¹¹ Die Idee der Architekten-Kooperative taucht in der österreichischen Gruppe Coop Himmelblau wieder auf, die seit den Sechzigern ideale, futuristische und utopische Projekte in künstlerische Form giesst. Ab 1961 formierte sich die Gruppe Archigramm um eine Zeitschrift gleichen Namens. Ihr Programm: Architektur durch Zeichnung. Von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde die Gruppe nach ihrer Ausstellung «Living City», die sie 1963 im Institute of Contemporary Arts in London veranstaltete. Ihre Ideen wandten sich gegen formale Konventionen und zielten auf alle möglichen freien Assoziationen hin. Etwa sollte die hochgezüchtete Technologie der Raumfahrt für das Alltagsleben verfügbar gemacht werden, um mehr persönliche Auswahlmöglichkeiten zu schaffen und so die Tyrannei der traditionellen Stadt zu brechen.

Sie waren auf ein unwirtliches Gebiet abgedrängt worden, wo sie [...] ihre provisorische Siedlung aufrichteten. Constant entwarf für ihren Platz ein kleines Modell. Die Architekturskizze ist in den leichten, transportablen Bauelementen von Zirkuszelten angelegt.»²¹²

Chtcheglov alias Gilles Ivain hatte, wie weiter oben erwähnt, schon 1953 einen «neuen Urbanismus» vorgestellt, bei dem es darum ging, die «Wirklichkeit zu modulieren ... und neue bewegliche Szenarien zu erfinden.» Mit seiner Vision der permanenten «Surprise» im idealstädtischen Milieu lehnt er sich noch an Baudelaires Flaneur und das surrealistische Programm des Wunderbaren an. Dem real-existierenden Urbanismus setzt er die rauschhafte Konfusion in seiner «intellektuellen Hauptstadt der Welt» entgegen: «Es wird Räume geben, die einen besser träumen lassen als Drogen und Häuser, in denen man nur lieben kann.»²¹³ Das Bedürfnis nach einem neuen Urbanismus leitet er aus der «Geisteskrankheit» her, die die Welt befallen habe: «Die Herrschaft der Banalität [...] Zwischen der Liebe und dem automatischen Müllschlucker hat die Jugend aller Länder gewählt: sie zieht den Müllschlucker vor.»²¹⁴

Nach dem 1956 in Alba durchgeführten «Weltkongress freier Künstler», der die Voraussetzungen zur Gründung der Situationistischen Internationale schafft, verbinden sich die beschriebenen Ansätze zu einer Urbanismuskritik, die in Verbindung mit Debords Gesellschaftsanalyse ihre prägnante Ausformung im Magazin der S.I. finden:

«In den neu gebauten Vierteln beherrschen zwei Themen alles: der Autoverkehr und der Komfort zuhause. Sie sind die erbärmlichen Ausdrucksformen des bürgerlichen Glücks, und jedes Interesse am Spiel fehlt ihnen.»²¹⁵

Die Stadt als ein Teil des Spektakels und als ein von herrschaftslogischen Prinzipien bestimmter Raum ermöglicht die Konditionierung seiner Bewohner zu willenlosen Statisten der urbanen Funktionen. Die bestehenden Stadtpläne der Metropolen stellen sich als Dokumente der Fremdbestimmung des Menschen dar, moderne Architektur wird als Beherrschung des Raumes durch die Macht interpretiert, welche dem Alltag des Einzelnen eine bestimmte Struktur aufnötigt und seine Entfaltung verunmöglicht:

²¹² Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 118.

²¹³ Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain) in: *L'Internationale Situationniste*, Nr. 1, in: *Der Beginn einer Epoche*, S. 55.

²¹⁴ Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain) in *L'Internationale Situationniste*, Nr. 1, in: *Der Beginn einer Epoche*, S. 54.

²¹⁵ Constant: in *L'Internationale Situationniste*, Nr. 3, in *Der Beginn einer Epoche*, S. 80.

«Die Entwicklung des städtischen Milieus ist die kapitalistische Dressur des Raumes. Sie steht für die Wahl einer bestimmten Materialisierung des Möglichen und schliesst andere aus.»²¹⁶

Der Raum ist also bereits vom Feind besetzt und gezähmt, das Alltagsleben kolonisiert. Nicht erst die modernen Theorien, sondern bereits die grossen Boulevards von Haussmann bilden die theoretische Lüge des Urbanismus, die von den Situationisten umgeschrieben werden will.

«Denn in Wirklichkeit wohnt man nicht in einem Stadtviertel, sondern in der Macht. Man wohnt irgendwo in der Hierarchie. Auf dem Gipfel dieser Hierarchie kann die Rangordnung am Grad des Verkehrs gemessen werden.»²¹⁷

Analog zum Umgang mit der Zeit kennzeichnet sich der bürgerliche Kapitalismus für Debord durch eine Homogenisierung und Banalisierung des Raumes. Genauso wie diese im modernen Verkehr die geographischen Distanzen nivelliert, führt sie im urbanen Raum die Trennungen wieder ein. Der Urbanismus ist für die Situationisten eines der effektivsten Mittel der spätkapitalistischen Herrschaft. Durch die Atomisierung und Isolierung der Bewohner in den Wohn- und Arbeitsghettos, durch die «Diktatur des Automobils, die Herrschaft der Autobahn» stirbt die Strasse als Ort des Lebens und der Begegnung. Auf die Kritik am Status quo folgt die Analyse der revolutionären Aktion aus urbanistischer Sicht:

«Die proletarische Revolution ist die Kritik der menschlichen Geographie, durch die die Individuen und die Gemeinschaften die Landschaften und die Ereignisse konstruieren müssen, die der Aneignung nicht mehr nur ihrer Arbeit, sondern ihrer gesamten Geschichte entsprechen. In diesem bewegten Raum des Spiels und der frei gewählten Variationen der Spielregeln kann die Autonomie des Ortes wieder gefunden werden, ohne eine neu ausschliessende Bindung an den Boden einzuführen, und dadurch die Wirklichkeit der Reise und des als Reise verstandenen Lebens zurückbringen, einer Reise, die in sich selbst ihren Sinn hat.»²¹⁸

Methoden zur Rückgewinnung des freien Lebens

Die Totalität des Alltags

Schon im Gründungsmanifest der S.I., dem 1957 von Guy Debord verfassten «Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz», wird das letzte Ziel aller Aktivitäten der Bewegung formuliert. Der erste Satz lautet: «Wir

²¹⁶ Attila Kotany, Raoul Vaneigem, «Elementarprogramm für einen unitären Urbanismus» in: L'Internationale Situationniste, Nr. 6, zitiert nach: Roberto Ohrt, Der Beginn einer Epoche, S. 96.

²¹⁷ Ebd., S. 96.

²¹⁸ Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S. 96.

meinen zunächst, dass die Welt verändert werden muss. Wir wollen die grösstmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind»²¹⁹

Für die Situationisten konkretisiert sich die Lebenswirklichkeit jedes Menschen in seinem Alltag. Nur in der gelebten Subjektivität, der Fülle des Alltags, lässt sich das im Spektakel verlorene, weil enteignete, Leben wieder finden. Die Situationisten gehen deshalb davon aus, dass eine Revolution, welche nicht die Alltagsrealität jedes einzelnen grundlegend verändert, bloss eine neue Form der Herrschaft und Enteignung abgibt. Die Totalität des Lebens findet sich also gerade nicht in einer Transzendenz jenseits der eigenen Realität, sondern in einem Alltag, welcher der Banalität des Ennui entrissen werden muss.

Auf dem revolutionären Programm der S.I. steht die Abschaffung jeder Form von Repräsentation, also die Untergrabung jeder Autorität, die Zerstörung aller Machtsymbole, die Abschaffung der Kunst und aller anderen Formen des kulturellen Spektakels, die Rückgewinnung der in der Konsum- und Warengesellschaft enteigneten Lebenswirklichkeit – kurzum der Kampf gegen die spätkapitalistischen Enteignung. Selbst vor der Kunst der Avantgarde macht die Negation der Situationisten nicht halt, da auch sie noch Teil des allgemeinen Spektakels ist.

«Wir müssen weiter kommen, ohne an irgend einem Aspekt der modernen Kultur oder sogar deren Negation hängen zu bleiben, nicht auf das Spektakel des Endes der Welt wollen wir hinarbeiten, sondern auf das Ende der Welt des Spektakels.»²²⁰

Das Gegenkonzept zum entfremdeten Spektakel und zentraler Begriff für die Rückgewinnung des realen Lebens heisst Situation:

«Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d.h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft.»²²¹

Das Alltagsleben wird von den Situationisten dabei als eine serielle Aneinanderreihung von Einzelsituationen gesehen. Will man die Lebensumstände jedes Einzelnen verändern, so muss in die einzelnen Situationen des Alltags direkt interveniert werden. Die Konstruktion von Situationen eröffnet neue Möglichkeiten des Alltags, d.h. eine Befreiung von den festgelegten Strukturen und mechanisierten Prozessen unserer Lebenswirklichkeit. Dieses Aufbrechen von gängigen Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern haben die Situationisten mit der alten Avantgarde gemeinsam, aber sie zielen nicht auf eine blosser Erneuerung der künstlerischen

²¹⁹ Roberto Ohrt, Der Beginn einer Epoche, S. 28.

²²⁰ Guy Debord in: Roberto Ohrt, Der Beginn einer Epoche, S. 72.

²²¹ Roberto Ohrt, Der Beginn einer Epoche, S. 39.

Äusserungen, sondern es geht ihnen um die soziale Situation, in der solche Äusserungen gemacht werden. Die Totalität des Scheines, wie das allgemeine Spektakel sie präsentiert, ist blosser Schein einer Totalität, die erst nach ihrer Wiederenteignung und Rückführung in die Lebenswirklichkeit des Alltages sich konkretisiert. Die Situation ist jener «erratische Augenblick, der Sprache, Wirklichkeit und Bewusstsein nicht unterscheidet».²²²

Das Programm der Wiedergewinnung der Wirklichkeit durch die Avantgarde hat mit den Praktiken, Techniken und Topoi der S.I. einen radikalen neuen Ansatz gefunden. Die zentrale Idee liegt in der Umgestaltung des Alltagslebens, das aus seinen funktionalen Zwängen befreit und in einem freien Spiel von immer neuen Situationen wiederverzaubert werden soll. Die Situation ist dabei der archimedische Punkt, an dem die bürgerliche Gesellschaft noch aus den Angeln gehoben werden kann: «Er liegt in jedem einzelnen, der auf seinen Wünschen, Abneigungen, auf seinen Gefühlen besteht und gegen jede «Objektivität» versucht, sein Leben zu verwirklichen. Dies bedeutete eine Ablehnung jeder bisherigen «Politik», auch jeder bisher emanzipatorischen «Politik», in der eine Avantgarde den «richtigen» Weg wusste, der den «Massen» nur beizubringen wäre.»²²³

Der Marxsche Satz, dass das Sein das Bewusstsein bestimme, wird von den Situationisten streng wörtlich genommen: Die aktionistische Störung, Radikalisierung, Zweckentfremdung, Umwertung und spielerische Inszenierung von konkreten alltäglichen Situationen soll das Bewusstsein der beteiligten Personen aus dem saturierten Tiefschlaf des flächendeckenden Ennui herausreissen und permanent revolutionieren. Der Konditionierung des Bewusstseins durch das Spektakel wird die Entkonditionierung durch das freie Spiel der Situation entgegengesetzt.²²⁴ Der situationistische Mensch durchlebt eine unendliche Reihe von spontanen spielerischen Situationen mit immer neuen leidenschaftlichen Qualitäten: «Die situationistische Theorie behauptet entschieden ein nicht-kontinuierliches Lebenskonzept.»²²⁵

Subversive Spiellaune verbindet sich hier mit strenger Planung – Debord geht soweit, für die Konstruktion dieser Situationen eigentliche Drehbücher vorzuschlagen. Die spielerische Lust an der Zerstörung alles Hergebrachten und die pathetische Vision einer besseren Welt verbinden sich zur

²²² Oswald Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbeck bei Hamburg 1969, 1985, S. 37.

²²³ Wolfgang Dressen in: *Nilpferd des höllischen Urwalds. Situationisten. Gruppe Spur, Kommune I*, Werkbund-Archiv Berlin (Hrsg.), Giessen 1991, S. 230.

²²⁴ 1955 schlägt Debord zum Beispiel vor, man könnte anhand eines Londoner Stadtplans, dessen Anweisungen man blindlings folge, den Harz in Deutschland durchqueren. Auf diese Weise würde ein völlig neues Erleben des Harzgebirges möglich sein, das jedem entgeht, der sich an die vorhandenen Wanderwege hält. In diesem Zusammenhang halten die Situationisten den organisierten Massentourismus für eine ebenso populäre Droge, wie etwa den Kaufkredit.

²²⁵ *Der Beginn einer Epoche*, S. 42.

eigentümlichen Tonlage der «ernsten Parodie», die sich durch alle Texte und Aktionen der Situationisten zieht.

Es wäre jedoch ein Irrtum, die situationistische Sehnsucht nach einer Rückgewinnung der Lebenswirklichkeit im Sinne des Rousseauschen «Zurück zur Natur» zu interpretieren. Sie teilen das Wissen der radikalen Romantiker, dass vor den Pforten des Paradieses ein Cherubim mit flammendem Schwert steht, der jede Rückkehr verwehrt. Sie wählen im Gegenteil die Flucht nach vorne, indem sie die Lebenskonstruktion als solche akzeptieren. Die Konstruktion dieses Lebens gehört aber zurück in die Hände jenes Menschen, der es lebt.

«Jeder Gott, jede Idee ist endlich tot, wenn keine Delegation mehr an welche Souveränität auch immer akzeptiert wird, wenn die Menschen allein auf ihrer eigenen subjektiven Souveränität bestehen, in jedem Moment, ausserhalb der linearen Fortschritts- und Katastrophenzeit. ... – der archimedische Punkt liegt in jedem einzelnen oder nirgends.»²²⁶

Détournement (Zweckentfremdung)

Als eine der wirksamsten Methoden zur Sabotage des Spektakels und zur Schaffung einer neuen Situation gilt den Situationisten die Zweckentfremdung. Ursprünglich vor allem im ästhetischen Rahmen verwendet, wird die Zweckentfremdung auf die politische Aktion ausgeweitet und zur Signatur der ganzen Bewegung. Im Kampf gegen die jedem künstlerischen Werk innewohnenden Ansprüche auf Ewigkeit, Originalität, Authentizität und Wert bedienen sich die Situationisten völlig unbefangen aller greifbaren Requisiten der abendländischen Kulturgeschichte: beliebiges Herbeizitieren von anderen Texten, Zweckentfremdung der Sprache selbst durch Buchstabengedichte, das Übermalen, Auseinanderschneiden und Zusammenkleben von bestehenden Kunstwerken, die Zweckentfremdung von Comic strips durch das Einsetzen revolutionärer Inhalte in die Sprechblasen.

«Die beiden wichtigsten grundlegenden Gesetze der Zweckentfremdung sind der Verlust der Wichtigkeit, der bis zum Verlust des ursprünglichen Sinnes gehen kann, und zur gleichen Zeit die Organisation einer neuen bedeutungsvollen Totalität.» (Debord)

Diese neue Totalität ist nicht etwa wieder ein neues Werk, wie Roy Lichtensteins «Comic strip»-Adaptionen, der Schnurrbart der Mona Lisa oder Cages 4'33'', sondern die neue Totalität der Wahrnehmung, der lebendige Blick aus dem Trümmerhaufen der Kulturgüter auf den von allen Götzen befreiten Moment. Wenn Debord einen Film zeigt, an dessen Ende die Leinwand 24 Minuten dunkel bleibt, so nicht um diesen Streifen in die Kinogeschichte

²²⁶ Wolfgang Dressen in: Das Nilpferd im Höllischen Urwald, S. 239.

eingehen zu lassen oder den cinematographischen Diskurs weiterzuspinnen, sondern vielmehr um die Kinosituation selbst und ihren Spektakelcharakter zu entlarven und die Zuschauer auf sich selbst und ihre Möglichkeit zur Eigenaktivität zurückzuwerfen. Die Verstörung und das wütende Geschrei der Zuschauer, was dem Film «Geheul für Sade» erst zu seiner Tonspur verhilft, dieser Tumult im Zuschauersaal statt auf der Leinwand, das ist die Zweckentfremdung des Kinos.

Die Zweckentfremdung ist das letzte Mittel zur Wiedergewinnung des enteigneten Menschlichen. Zweckentfremdung zerstückelt die scheinhafte Totalität des Spektakels und erlaubt, aus den Trümmern und Bruchstücken, die in einen neuen subjektiven Sinnzusammenhang gestellt werden, die kreative Produktion der eigenen Lebenswirklichkeit. Der revolutionäre Grundsatz, dass die Methode der Propaganda und Aktion bereits das Ziel und den Zweck selbst in sich enthalten muss, wird von der Methode der Zweckentfremdung erfüllt. Sie ist Bedingung der Möglichkeit der Kreation von Milieus in denen neue Identitäten und Werte in beliebiger Zahl spielerisch generiert werden können. Sie erlaubt die Eingliederung jetziger, bzw. vergangener Kunstproduktion in eine höhere Konstruktion der Umwelt.

In analoger Weise verfährt Debord auch in der Theorieproduktion, welche die Versatzstücke kritischer und negativistischer Theorie aller Jahrhunderte aufnimmt und sie frei kombiniert zum Zwecke der Propagierung des situationistischen Denkens. Eine kritische Theorie, meint Debord, müsse sich in ihrer eigenen Sprache mitteilen, d.h. in einer Sprache, deren Semantik nicht schon durch einen anderen Kontext vorbelastet sei. Sie muss eine reine Sprache des Widerspruchs sein, die nur in einem «Stil der Negation» sich adäquat ausdrücken kann. Jedes Sprechen, meint Debord, sei nun aber letztlich affirmativ, jedes bestehende Wort sei belastet durch eine Tradition und ein konnotatives Umfeld der Macht. Analog zu Chtcheglovs Satz, dass wer in der Stadt wohnt, in der Macht wohne, spricht der Sprechende immer schon in der Macht. Debord weist darauf hin, dass sowohl der Stil Hegels als auch derjenige des jungen Marx und der Kierkegards, von dem Versuch gekennzeichnet seien, einer Vereinnahmung durch die traditionelle Belastung der Sprache zu entgehen. Debords Gegengift ist der Stil der Entwendung und des Plagiats:

«Die Entwendung ist die flüssige Sprache der Antiideologie.» und, «Was sich in der theoretischen Formulierung offen als entwendet darstellt, indem es jede dauerhafte Autonomie der Sphäre des ausgedrückten Theoretischen widerlegt, dadurch dass es in sie durch diese Gewaltsamkeit die Tat eintreten lässt, die jede bestehende Ordnung stört und beseitigt, weist darauf hin, dass dieses Bestehen des Theoretischen in sich selbst nichts ist, dass es sich erst mit

der geschichtlichen Handlung kennen muss und mit der geschichtlichen Korrektur, welche seine echte Treue ist.»²²⁷

Nur wer die Vergangenheit verändert, ist wirklich revolutionär.²²⁸ Erst durch eine «Verflüssigung» des Bestehenden ist die Abschwemmung historisch institutionalisierter Grössen möglich. Das «Zurückstehlen» der kommunikativen und kulturellen Medien, die in den Händen der Macht liegen und die Aushöhlung des Bestehenden durch sich selbst, führen eine Umwertung aller Werte herbei. Die fortgesetzte Praktizierung der Zweckentfremdung, also auch die Zweckentfremdung des Zweckentfremdeten usw., sollte zu einer Inflation der Werte führen, die jedwede Macht des historisch gewordenen Bestehenden unterlaufen würde.

Dérive (Umherschweifen)

«Unter den verschiedenen situationistischen Verfahren ist das Umherschweifen eine Technik des eiligen Durchquerens abwechslungsreicher Umgebungen. Das Konzept des Umherschweifens ist untrennbar verbunden mit der Erkundung von Wirkungen psychogeographischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens, entgegenstellt.»²²⁹

In kleinen Gruppen von zwei bis drei Leuten zogen bereits die Lettristen aus und durchstreiften ein umgrenztes Gebiet von Paris, ein Viertel oder einen Häuserblock. Das Umherschweifen dauerte in der Regel einen Tag, also von einer Schlafperiode bis zur nächsten, im Extremfall ein paar Wochen:

«1953-54 haben wir es drei oder vier Monate praktiziert: das ist die äusserste Grenze, der kritische Punkt. Ein Wunder, dass wir daran nicht gestorben sind. Wir hatten eine eiserne schlechte Gesundheit.»²³⁰

Durch das Umherschweifen wollen die Lettristen/Situationisten die Wahrheit des unmittelbaren Lebens ans Tageslicht bringen. Die Stadtpläne sollen neu gezeichnet werden als psychogeographische Landkarten, gesucht ist die Nordwestpassage²³¹ des freien Lebens. Die Psychogeographie, die

²²⁷ Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S. 115f.

²²⁸ Eine Art von unfreiwilliger Zweckentfremdung praktizierten bereits die französischen Revolutionäre von 1789 im Nationalkonvent, indem sie mitunter in römische Togas gekleidet alte römische Senatsreden paraphrasierten – dies nicht als bewusst gewählte Methode, sondern weil ihnen die römische Geschichte die einzige Folie war, auf deren Hintergrund die unerhörten historischen Geschehnisse des Jahres 1789 überhaupt noch zu begreifen waren.

²²⁹ Der Beginn einer Epoche, S. 64.

²³⁰ Guy Debord, In girum imus nocte et consumimur igni, S. 67f.

²³¹ Debord entnimmt den Begriff den «Bekenntnissen eines englischen Opiumessers» von Thomas de Quinceys, 1821, in denen er eine Vorgeschichte des dérive sieht. Er liest die «Nordwestpassage», dh. die verschollene Verbindung von Afrika und Europa, als eine frühe psychogeographische Metapher. (Greil Marcus, Lipstick Traces, S. 402.

«Deshalb ... pflegte ich oft Samstagabends, nachdem ich Opium genommen hatte ... die Märkte und Plätze von London zu durchwandern. Manche dieser Streitzüge führten mich weit weg ... Zuweilen geriet ich bei meinem Bestreben, nach den nautischen Regeln heimwärts zu steuern, indem ich mein Auge auf den Polarstern richtete und mich streng nordwestlich hielt, statt all die Kaps und

Wissenschaft vom Umherschweifen, ist die «Erforschung der genauen unmittelbaren Wirkungen, seien sie bewusst gestaltet oder nicht, des geographischen Milieus auf das emotionale Verhalten der Individuen.»²³²

Das Umherschweifen ist eine Bewegungsart, die sich durch ihre Ziel- und Planlosigkeit, durch ihre Absage an die Hörigkeit ausgetretener Pfade, ihren Verzicht auf alle bisherigen Bewegungs- und Handlungsmotive den funktionalisierten Zwing-Strukturen der Stadt entzieht, ja diese zweckentfremdet. Mit der Methode des Umherschweifens soll die Stadt als Erfahrungs- und Erlebnisraum ausgelotet und auf ihre Möglichkeiten zur Konstruktion von Situationen befragt werden. So lassen sich Zonen der verdichteten Erlebensintensität ausmachen, welche zumeist nichts mit den städtischen Achsen und Knotenpunkten zu tun haben müssen. Eine kleine Gasse oder irgendeine Ecke können auf einem psychogeographischen Stadtplan viel grösseres Gewicht erhalten als eine Hauptverkehrsader. Solche «heisse» Zonen bilden auch die idealen Orte für wiederholte Interventionen, welche zur Kreation neuer Situationen führen können.

Das Umherschweifen ist selbst Aktion, die die geplanten Funktionen der Stadt subversiv unterläuft, und dient zur Beschaffung von Material, das die Situationisten für ihre Kritik des bestehenden Urbanismus einsetzen. Die beim Umherschweifen gewonnenen Erkenntnisse schlagen sich nieder in psychogeographischen Landkarten, die aufzeigen, wo sich die Psychogeographen wie lange aufgehalten haben, und wie sich das Milieu dort auf ihr Gefühl ausgewirkt hat. Die Auswertung der archivierten Protokolle des Umherschweifens soll die wahren Stadtpläne ergeben, aus denen sich die Wege herauslesen lassen, die zu einer Stadt führen, die für den Menschen gebaut ist, der sie bewohnt. Das Umherschweifen ist die Zweckentfremdung der Stadt.

Die S.I. und 68

Im Laufe der Geschichte von L.I. und S.I. verschob sich das Verhältnis von Praxis und Theorie zusehends hin zur theoretischen Gesellschaftsanalyse und -kritik. Zwischen 1961 und 1966 sind keine direkten Aktionen der S.I. bekannt. Man könnte die lettristische Phase der Bewegung als das experimentelle Labor zur Entwicklung von neuen radikalen Konzepten der gesellschaftlichen Veränderung auffassen und die darauf folgende Situationistische Internationale als Phase der theoretischen Systematisierung und Propagierung der lettristischen Praxis.

Landungen zu umschiffen, vor denen ich bei der Ausfahrt gekreuzt hatte, plötzlich in solch verschlungene Probleme von Gassen, solch rätselhafte Eingänge, solche Sphinxgeheimnisse von Strassen, die keinen Durchgang hatten ... Ich dachte oft, ich sei der erste Entdecker dieser terrae incognitae, und bezweifle, dass sie in den neuesten Karten von London schon eingezeichnet wären.» (Thomas de Quincey, Bekenntnisse eines englischen Opiumessers, München 1991, S. 80ff.)

²³² Der Beginn einer Epoche, S. 51.

Mit dem Strassburger Skandal gerieten die Situationisten zum ersten Mal ins Scheinwerferlicht einer breiteren Öffentlichkeit. Von ihren Seminaren angeödet und der politischen Kleinkrämerei linksgerichteter Jugendorganisationen überdrüssig, kandidierten fünf Studenten für den Vorsitz der von der Regierung abgesegneten und finanziell unterstützten Studentenvertretung der Universität Strassbourg (Association Fédérative générale des Etudiants de Strassbourg, AFGES). Die fünf radikalen Studenten, die später «Enragés» genannt wurden, hatten sich zum Ziel gesetzt, den Rat, in den sie sich wählen liessen, zu zersetzen, stiessen aber mit ihrem provokativen Vorhaben nur auf die Apathie ihrer Kommilitonen.

«Wir haben ein Stück Macht und das wollen wir kaputtmachen.» Mit diesem Anliegen wandten sie sich an die Situationistische Internationale mit der Bitte um revolutionären Rückhalt. Man kam überein, auf Kosten des staatlich zur Verfügung gestellten Verbindungsetats zunächst einmal eine radikale und provokative Broschüre zu verfassen. Diese Broschüre, die schliesslich vom Situationisten Mustafa Khayathi im Alleingang verfasst wurde, erschien 1966 unter dem Titel «Über das Elend im Studentenmilieu. Betrachtet unter seinen ökonomischen, politischen, psychologischen, sexuellen und besonders intellektuellen Aspekten, und über einige Mittel, ihm abzuhelpen.»²³³ Im Anschluss an die Pressekonferenz vom 23. November des gleichen Jahres gelangte die Broschüre in die Hände von Direktor und Dekan der Universität und in die einschlägige französische Presse. Die Broschüre wurde vorab in den elsässischen Zeitungen, später aber auch in «Le Monde» und «Figaro» heftig diskutiert. Der Skandal war vorprogrammiert. Im März des nächsten Jahres erfuhr das Manifest seine zweite Auflage von 10'000 Exemplaren und wurde in der Folge in sieben Sprachen übersetzt und 300'000 Mal gedruckt. Wie ein Grippevirus verbreiteten sich die situationistischen Lehren über sämtliche Universitäten des Landes.

Die Namen der fünf Enragés sind weitgehend dem Vergessen anheimgefallen ausser jener des Studenten Cohn-Bendit, der sich kurz darauf in Frankreich als der «Rote Dani» an die Spitze der 68er Revolte stellen wird. Die Enragés tauchten im Frühjahr 1968 an der Uni von Nanterre wieder auf, wo sie während zwei Monaten den Vorlesungsbetrieb lahm legten, indem sie die entsprechenden Gebäude besetzt hielten. Dabei erschienen - die Begegnung hatte ihre Früchte getragen - situationistische Slogans wie: «Langeweile ist immer konterrevolutionär», oder «Ich nehme meine Sehnsüchte als Realität, weil ich an die Realität meiner Sehnsüchte glaube.» Unter der Führung Cohn-Bendits verlangten sie eine Erziehungsreform und die Aufhebung der Geschlechtertrennung in den Studentenwohnheimen. Über dem Eingang zum

²³³ Wiederveröffentlicht in: Der Beginn einer Epoche, S.124.

Universitätsgelände prangte ein Transparent, dessen Aufschrift wortgleich das Lettristische Haupt-Credo übernahm: «Arbeitet nie!» Der Dekan von Nanterre schien sich diesen Spruch zu Herzen zu nehmen: Am 2. Mai verriegelte er die Türen der Universität. Am 14. Mai schlossen sich die Enragés endgültig der S.I. an.

Der aufständische Funke von Nanterre schlug auf Paris über, das am 6. Mai die heftigsten Auseinandersetzungen zwischen Studenten und Polizei erlebte. Die direkte Beteiligung der Situationisten am Besetzungsrat der Sorbonne zog sich bis zu dessen Auflösung hin. In jener Zeit erfuhr die Publikationsfreude der Situationisten ungeahnte Ausmasse: Bis zum 15. Juni verbreiten sie einige 100'000 Kopien ihrer Plakate, Manifeste und Comic strips überall in Frankreich und, in ein halbes dutzend Sprachen übersetzt, auf der ganzen Welt. Ihre Mauerpoesie an den Wänden der Sorbonne verlieh dem studentischen Aufstand eine literarische Qualität. Aus Voltaires Spruch vom letzten Tyrannen, der mit den Gedärmen des letzten Priesters erhängt werden sollte, machten sie durch Zweckentfremdung des Satzes aus dem Umfeld der französischen Revolution die Prophezeiung: «L'Humanité ne sera heureuse que le jour ou le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste.»

Die Situationisten im Besetzungsrat der Sorbonne, ganz ihrer Radikalität verpflichtet, wollten die Besetzung noch aufrecht erhalten, als sie unter den Studenten schon längst keine Gefolgsleute mehr hatten. Die Enttäuschung über die Rückgratschwäche der Sorbonne-Studenten mag einer der Faktoren sein, die zur Auflösung der S.I. drei Jahre später führten.

Obwohl die Situationisten das Ende der Kunst propagierten, haben sie mit ihrer revolutionären Poesie der Revolte trotz allem zu einer neuen Ästhetik verholfen und so etwas wie eine anonyme Kunstform inauguriert, die später als «Graffiti» auf den New Yorker U-Bahnzügen aus den Ghettos in die Welt der Jugendkultur hinausrollte.

Der Slogan «Unter dem Pflaster liegt der Strand» steht als kürzeste Chiffre für das situationistische Programm, durch provokativen Aktionismus die betonierten gesellschaftlichen Strukturen aufzubrechen und die Poesie im Alltagsleben zu verwirklichen, indem das Leben selbst Poesie werden soll. Obwohl der Aufstand der Jugend von 1968 den Traum vom freien Leben nicht verwirklichen konnte, war er in sozio-kultureller Hinsicht der Beginn einer neuen Epoche, welche die restaurative «Nachkriegszeit» endgültig überwand. Was der Mai 68 ebenfalls exemplarisch vorführte, war die situationistische Konzeption der Revolution als ein Fest der Phantasie und der Verausgabung. «Wir haben Paris zum Tanzen gebracht», behauptete Debord in seiner Rückschau auf die Ereignisse des Frühlings 68.

«Die Bewegung der Besetzungen war offensichtlich eine Ablehnung der entfremdeten Arbeit, es war eine Fete, ein Spiel, eine wirkliche Gegenwart wirklicher Menschen und wirklicher Zeit.»²³⁴

Bereits 1969 verkündet Debord am Ende seines «Rechenschaftsberichtes» etwas grossspurig: «Von jetzt an sind wir sicher, dass unsere Aktivitäten zu einem befriedigenden Ergebnis führen: Die S.I. wird aufgehoben werden.»²³⁵ 1972 wurde die S.I. offiziell aufgelöst. Mit dem Mai 68 hatte die S.I. den Zenit ihrer Wirkung erreicht und wurde mit dem Abflauen der Revolte zunehmend nostalgisch. Ihr revolutionäres Projekt versank in einer Textflut, die sich mehr und mehr nur noch mit sich selbst befasste. Die S.I. lief Gefahr, selbst ein Spektakel zu werden und wurde in dieser Weise auch zunehmend von der Kulturindustrie Frankreichs rekuperiert, was sich unter anderem in einer Reihe von meist apologetischen Publikationen zur Rolle der S.I. im Mai 68 äusserte. «Wenn Wahrheiten langweilig werden, werden sie zu Lügen», sagte Debord auf den Treppenstufen des Hotels Ritz schon 1956.

Der selbst inszenierte Mythos, den die S.I. zurück liess, erzählt von einem geschliffenen Diamanten der Revolution, dem es gelang, die Reinheit seines Radikalismus vor jedem Kompromiss mit dem Bestehenden zu bewahren. Die Politik des permanenten Ausschlusses von Mitgliedern, die sektiererische Verschwörerhaltung einer kleinen Elitetruppe und die grandiose Selbstinszenierung dienten Debord, dem "Stalinisten der S.I.", wie Dieter Kunzelmann, einer der Mitgründer der Kommune 1, ihn nannte, dazu, das puristische Revolutionsideal der S.I. zu bewahren. Vielleicht war die S.I. selbst ein Kunstgebilde, ein durch stilistische Manipulation und Kunstgriffe konstruiertes Gesamtkunstwerk. Die Entfernung der Künstler aus den Reihen der S.I. im Jahre 1962 und die Entsagung von jeder poetischen Tätigkeit liessen die S.I. unter der Fuchtel Debords in ihrem Inneren erstarren. Auf "cold turkey" blieben die radikalen Nichtkünstler, gerade weil sie sich die Kunst radikal austreiben wollten, so sehr auf die Droge «Artefakt» fixiert, dass sich die S.I. wegen ihres letztlich ästhetischen Purismus unversehens selbst in ein Kunstwerk verwandeln musste. Die Verdrängung der Kunst führt zu deren Wiederkehr in bloss anderer Gestalt, als ein kühl glänzendes Gesamtkunstwerk S.I., das wie ein perfektes «immaterielles Objekt» – als Phantom – abgehoben von der schmutzigen Lebenswirklichkeit existiert.

Sartres «Situations» und die S.I.

In den fünfziger Jahren wurde der Existentialismus zur Mode und weit über das Nachtleben von Saint-Germain-des-Prés hinaus zum Lebensstil einer

²³⁴ Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, S. 34.

²³⁵ Guy Debord in: *Der Beginn einer Epoche*, S. 283.

ganzen Generation. Europas Jugend las Camus und Sartre, trug schwarze Rollkragenpullover und hing Sentenzen nach, die wie diabolische Slogans klangen: «L'enfer c'est les autres», «L'homme est une passion inutile».

Auch in Amerika interpretierte – und profanisierte – man den Existentialismus. Der junge Jack Kerouac hörte on the road von der Philosophie der Freiheit und der individuellen Gestaltung gegebener Strukturen. Und was er davon aufschnappte, erinnerte ihn so sehr an Bebob, dass nicht Sartre, sondern Charlie Parker seine existentialistische Referenz wurde. Diese Anekdote aus der Frühzeit des «Crossover» ist repräsentativ dafür, dass der Existentialismus in Amerika grundsätzlich spontaner und unakademischer ausgelegt und ausgelebt wurde als in Frankreich. „Coolness“ paarte hier urbane Kaltschnäuzigkeit mit Gelassenheit, Extravaganz, Provokation und Charisma, wofür – mehr als jeder philosophische Diskurs – Jazz und später Rock'n'Roll in ihrer Breitenwirksamkeit stehen. Existentialismus à l'américaine war ein Lebensgefühl, das sich über Songs und Filme tradierte, die ihrerseits für existentialistische Rückkopplungen in Europa sorgten. So zum Beispiel wirkte Elia Kazans Film *Rebels without a cause* mit James Dean auf das europäische Publikum wie die «biblia pauperum» des US-Existentialismus: Denn das Leben der «Rebels» manifestiert sich als Mutprobe gegen die Sinnlosigkeit der Welt. In einer Szene, die Filmgeschichte geschrieben hat, jagen zwei Autos auf eine Klippe zu, am Steuer die halbstarken Kontrahenten, zwei geworfene Subjekte, welche die Story vorantreiben, dass sie sich zu Geschossen machen. Dieser Plot entspricht durchaus einer etwas anarchistisch-nihilistischen Interpretation des existentialistischen Geschichts-Begriffs, wonach es sich bei der Geschichte um keine sich selber vorantreibende Grösse, sondern um ein Produkt von Menschenhand handelt: «Ein Ausweg wird erfunden. Und wer seinen eigenen Ausweg erfindet, der erfindet sich selbst. Der Mensch ist tagtäglich zu erfinden».²³⁶

Ein weiteres Paradebeispiel für Zweckentfremdung und Kapitalisierung existentialistischen Gedankenguts durch die Unterhaltungsindustrie ist Stanley Donans 1956 gedrehter Streifen *Funny Face* mit Audrey Hepburn. Als junge New Yorker Buchhändlerin verfällt diese in Paris dem «Empathicalism» und vor allem dessen Chefdenker Flostre (eine Mischung aus Flore und Sartre), um nach neunzig Minuten philosophischer Irrungen und moralischer Wirrungen von Fred Astaire gerettet und als Mannequin in die sichere Warenwelt zurückgeholt zu werden. Solcher Popularisierung oder Vulgarisierung existentialistischer Szenarien setzten die Pariser Denker nicht viel entgegen. Sartre beteuerte zwar schon 1948, dass sich der Existentialismus nicht an

²³⁶ Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, Hamburg 1950, S. 173.

Teenager, sondern an Techniker und Philosophen wende.²³⁷ Gerade aber die «Funny Face»-Phase des Existentialismus machte Sartre zum Jugendidol, eine Rolle, die er schätzen lernte und zu nutzen verstand.

Die Zeichen vermeintlicher Korruptierbarkeit von Sartres Ego blieben nicht unkommentiert. Freund Boris Vian machte sich in seinen Romanen entsprechend lustig über eine philosophische Diva namens Jean-Sol Partre. Andere meinten es ernster mit ihrer Kritik. Als Hollywood den nonkonformistischen existentialistischen Lebensstil als Gefahrenherd ortete und für seine Zwecke zu nutzen begann, machte Isidor Isous Lettrismus seinerseits mobil gegen den Konformismus des Salon-Existentialismus. Ein Manifest von 1953 zeigt die radikale Haltung der Lettristen gegenüber einem Existentialismus, der in den Augen der Lettristen als Modeerscheinung zur Pose verkam: «Es gibt keine Nihilisten, es gibt nur Machtlose. Fast alles ist verboten. Die Verführung Minderjähriger und der Genuss von Drogen stehen unter Strafe, wie überhaupt alle unsere Gesten, der Leere zu entkommen.»²³⁸

Inszenierte Hollywood den Softcore-Existentialismus in tänzerisch beschwingter Manier als pittoreskes Experiment für arbeitsscheue Intellektuelle, so realisierte die L.I. und später die S.I. die Hardcoreversion dessen, was das frenetisch kaltblütige Leben eines verlorenen Pariser Haufens zwischen Sonnenuntergang und Morgenröte mit Nihilismus, Freier Liebe, Alkohol- und Tabak-Exzessen, Gesellschaft, Poesie und Kunst wirklich anzustellen in der Lage war. Doch hart oder weich – der Stoizismus gegenüber der eigenen Illusionslosigkeit, die experimentelle Gleichgültigkeit des Existentialismus angesichts eines fehlenden biografischen Dramas, das alles traf die Sensibilität einer Jugend, die den Krieg als *den* bestimmenden äusseren Faktor ihrer Existenz durchgemacht hatte. Das Leben danach bedeutete die Restauration alter Werte, Werte, die dieser Jugend weder vertraut noch zeitgemäss vorkommen wollten. So wurde der dynamische Existentialismus für die junge Linke *der* neue Weg, *die* Alternative zum religiösen, philosophischen und politischen Konformismus. Der Existentialismus ging vorwärts, während sich die Eltern in ihren überholten Weltanschauungen oder im Privaten verkrochen, und die mental erstarrende Situation den beginnenden Kalten Krieg ankündigte.

Und dieser neue Weg war so universal und kreativ, dass er als einer seiner wichtigsten Programmpunkte die gesellschaftliche Rolle der Kunst verhandelte. Dabei ist die existentialistische Ästhetik in erster Linie eine Kritik der Avantgarde. Namentlich der Surrealismus ist für Sartre am Versuch gescheitert, die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzuheben und die Gesellschaft

²³⁷ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1996, S. 25, 81 ff.

²³⁸ I.L. Nr.2, Paris 1953, Reprint in: Berreby, *Documents*, S. 154 ff.

durch eine radikale Erneuerung der ästhetischen Weltwahrnehmung zu verändern. Zwar sei der Aufstand gegen die herrschenden Verhältnisse das surrealistische Steckenpferd schlechthin gewesen, doch liege das Versagen des Surrealismus just darin, dass er sich so bereitwillig vom Kunstbetrieb habe absorbieren lassen, ohne irgend eine gesellschaftliche Verantwortung wahrzunehmen.

Guy Debord wird Sartres Kritik in der Phase organisatorischer Forcierung der L.I. aufnehmen und den Surrealismus mit harten Worten zu seinem natürlichen Feind erklären. Entsprechend persönlich fallen seine Schmähungen aus. Für ihn sind Surrealisten schlecht alt gewordene, pubertäre Provokateure und Parasiten des Bürgertums. Seine Forderungen: «Breton, danken Sie ab!», «Breton, Sie sind jetzt pleite. Schon zu lange arbeitet ihr Unternehmen mit Verlusten.»²³⁹

Und Debord begnügt sich nicht mit der Demontage des Surrealismus, wenn er darüber hinaus den Existentialismus an dessen Surrealismus-Kritik messen kann. Es erstaunt nicht, dass Debords Urteil auch in diesem Fall streng ausfällt. Er kommt zum Schluss, dass der Surrealismus sein Schicksal, zum „Warenlabel“ verkommen zu sein, mit dem Existentialismus teile.

Doch trotz seiner pauschal wirkenden Ablehnung der existentialistischen Praxis teilt Debord mit Sartre mehr Grundsätze, als er zugeben würde. Beide Denker verbeissen sich etwas zu vehement in ihre Surrealismus-Kritik und zeigen damit offen, welchen Vatemord sie begehen. Beide treten mit dem vehementen Anspruch auf, die Gesellschaft zu verändern, und beide haben dabei den marxistischen Klassenkampf zur Basis ihres Denkens gemacht. Allein die Schlüsse, welche die zwei Philosophen aus der Geschichte der Avantgarden ziehen, sind sehr unterschiedlich. Sartre glaubt an eine Kunst, welcher die Rolle des sozialen Gewissens zukomme. Kunst müsse korrigierend auf das Staatswesen einwirken. Speziell die Literatur setze jenen Prozess in Gang, der Geschichte genannt werde. Engagierte Literatur, so Sartre, binde den Text in den gesellschaftlichen Zusammenhang ein und demonstriere die gesellschaftliche Verantwortung des Autors.

So weit, so gut. Auch Debord schreibt, über schöne Literatur ist der Lettrist aber hinaus. Seine Textsorten sind Manifest, Pamphlet, Panegyrik und Rezept. In Debords Avantgardekritik verliert der ästhetische Schock seinen Biss definitiv. Wie und warum, erklärt Debord in seinem theoretischen Hauptwerk «Die Gesellschaft des Spektakels», worin er die Marxsche Theorie der Entfremdung zu einer umfassenden Kritik der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft weiterentwickelt. Entfremdet sei der Mensch nicht nur bei der Arbeit, sondern in seinem ganzen Alltag überhaupt. Das Erlebnispotential liege ganz in den Händen der Medienklasse. Identität sei ein Substrat der

²³⁹ Roberto Ohrt, Der Beginn einer Epoche, Hamburg 1995, S. 78.

Massenmedien, Warenlabels und der funktionalen Strukturen moderner Arbeitsmetropolen. Das unmittelbare Erleben sei dem Menschen genommen worden, und so setze dieser sein Leben aus den partikularisierten Repräsentationen der Gesellschaft zusammen. Dabei werde der Mensch zum Zuschauer seines eigenen Lebens. Sogar die Kunst sei, von der Gesellschaft „rekuperiert“, in den Reigen der Unterhaltungs- und Konsumspektakels eingetreten.

Vergleichbar mit Hegel interpretiert Debord das Kunstwerk als eine Erscheinung der Freiheit des Geistes, aber unter umgekehrten Prämissen. Die erscheinende Freiheit ist für Debord nur eine Scheinfreiheit, eine Vorspiegelung falscher Tatsachen. In der Kunst werde die Freiheit nur vorgestellt und nicht verwirklicht. Diese Scheinfreiheit entspreche allen Repräsentationen innerhalb der Gesellschaft des Spektakels. Als Teil des Spektakels sei Kunst nur eine andere Form von Religion: «Das Spektakel ist der materielle Wiederaufbau der religiösen Illusion».²⁴⁰

Debords Kritik erinnert in seinen Anlage deutlich an Sartre: marxistisch geprägte Kritik der Gesellschaft, vehementes Begehren, die Gesellschaft zu verändern, Glaube an die Vernunft. Doch wo Sartre am Glauben an die Veränderbarkeit der Gesellschaft durch die Kunst festhält und dies auch zu ihrer Aufgabe macht, geht Debord einen Schritt weiter. Der Gesellschaft des Spektakels sei nirgends zu entkommen und schon gar nicht in der Kunst, die schon längst vom Spektakel rekuperiert wurde. Da die Kunst also nicht mehr den archimedischen Fluchtpunkt darstelle, von dem aus die Gesellschaft aus den Angeln gehoben werden könne, müsse sich die avantgardistische Negation gegen die gesamte Gesellschaft des Spektakels samt ihrer Werte richten, also auch gegen die Kunst.

Wie stark war Debord von Sartre beeinflusst, von dessen bewegter und gelebter Philosophie, für welche das Hic et Nunc – die Situation – bestimmendes Agens der Existenz ist? Ein kurzer Blick auf Herkunft und Konnotationen des Situationsbegriffs macht deutlich, wie sehr sich in der Situation das politische Selbstverständnis von Existentialismus und Situationismus kristallisieren.

Das Wort «Situation» taucht erstmals Ende des Mittelalters als militärischer Begriff auf. Diese Herkunft vom Kriegsschauplatz prägt seine Semantik auch in der Neuzeit. «Mit einer Situation beginnt die kritische Phase einer Aktualisierung, einer Verunsicherung der Zeit»²⁴¹ (Roberto Ohrt). Im Ineinanderrücken feindlicher Heere, in der kritischen Zeit des Unwägbaren, gleichzeitig Risiko, Geschick und Zufall bedingenden Wirken entgegen

²⁴⁰ Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, S. 11.

²⁴¹ Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde, S. 161.

gesetzter Kräfte ist die Grundstruktur der Situation angelegt. Die kriegesischen Konnotationen des Situationsbegriffes kennzeichnen die Stellung der L.I./S.I. zur Gesellschaft, die sie umgibt: ihr kompromissloser Negativismus gleicht einem permanenten Kriegszustand, in dem nur Tollkühnheit, List und ein geschärftes Bewusstsein das Überleben, wenn nicht sogar den Sieg, garantieren können.

Mit der Situation wird auch auf einen konkreten Raum gedeutet, wie man beispielsweise in der Architektur von einer Situierung eines Gebäudes oder im Bergbau von einem Situationsplan spricht.²⁴² Erst die Topologie des Geländes führt die verschiedenen Einsätze im Manöver zur Konkretion. «Eine Situation ist immer prekär um Wendepunkte angelegt, eine Etappe der Verwandlungen, ein Raum, geöffnet auf den ungewissen Zeitpunkt der Ereignisse, und eine Zeit, gekrümmt in den Unebenheiten des Geländes.»²⁴³ Auch hier öffnet sich ein Fenster zur situationistischen Urbanismuskritik und ihren Konzepten von Stadtutopien.

Im 18. Jahrhundert bürgert sich der Begriff Situation als Fachterminus im Theater ein. So sagt Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik, dass «es von jeher die wichtigste Seite der Kunst gewesen [ist], interessante Situationen zu finden.»²⁴⁴ Bei Hegel kehrt sich erst in der Situation der Inhalt durch die künstlerische Darstellung ins Dasein. Ihre Grundstruktur ist stets die Entzweiung, wodurch sie zum Übergangsstadium für die Handlung wird: «...endlich macht die *Entzweiung* und deren Bestimmtheit das Wesen der Situation aus, welche dadurch zu einer *Kollision* wird, die zu Reaktionen führt und in dieser Rücksicht wie den Ausgangspunkt so auch den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet.»²⁴⁵

Anders als bei Hegel, für den die Situation bloss Vorbedingung der Aktion bleibt, gehen für Kierkegaard Situation und Bewegung zusammen. Die Situation ist der Moment, in dem der Kampf unmittelbar stattfindet, in dem die Entscheidung, noch unwägbare, auf des Messers Schneide steht. «Situation ist für Kierkegaard nicht, wie für Hegel die objektive Geschichte, durch Konstruktion im Begriff fassbar, sondern allein durch die spontane Entscheidung des autonomen Menschen.»²⁴⁶ Auf Kierkegaard zurückgreifend entwickelt Sartre den existentialistischen Situationsbegriff in den Dimensionen von Geworfenheit und Freiheit sowie in den Gegensätzen von Bewegungslosigkeit und Bewegung. Der Begriff der Situation konnotiert in der existentialistischen Denktradition mit der konflikthaften, unmittelbaren

²⁴²Dieser Beziehungen zur Topologie wird Asger Jorn, eines der wichtigsten Mitglieder der S.I. bis 1962, in seiner «Situologie» nachgehen.

²⁴³Roberto Ohrt: Phantom Avantgarde, S. 162.

²⁴⁴G.W.F. Hegel, Werke 13, S. 261.

²⁴⁵G.W.F. Hegel, Werke 13, S. 261.

²⁴⁶Th.W. Adorno: Kierkegaard, in: Gesammelte Schriften: Bd. 2, 1974, S. 70.

Existenz des Individuums. Ohne dieses Moment des Kampfes, des Widerstreites von Kräften oder von Bewegung und Widerstand baut sich die Spannung, welche eine 'Lage' oder einen 'Moment' erst zur Situation macht, nicht auf.

Der ihm eigene Konfliktgehalt verlagert sich nach der Verflachung des Situationsbegriffs im 20. Jahrhundert zusehends in den Begriff der 'Grenzsituation', mit welchem die Situation an ihren äussersten Rand gedrängt wird. Grenzsituationen liegen gleichsam an der Aussenseite einer ereignislosen Alltäglichkeit, auf der schmalen von Katastrophenschocks markierten Grenze zu einer sich der reflektierenden Bewältigung entziehenden Gewaltsamkeit. Der situationistische Situationsbegriff versucht, gerade diese katastrophische Seite zu vermeiden, indem er den Begriff mit jenem der Konstruktion verbindet. Im Situationsbegriff wendet sich der radikale Negativismus der L.I./S.I. in die Phantasie eines positiven Neubeginns, in die Vorstellung eines Sprunges in eine freie Welt quasi 'aus dem Stand' der Situation heraus. «Die radikale Kritik und die freie Neukonstruktion aller von der entfremdeten Wirklichkeit aufgezwungenen Werte und Verhaltensweisen sind sein [i.e. Situationist] Maximalprogramm, und die befreite Kreativität bei der Konstruktion aller Augenblicke und Ereignisse des Lebens ist die einzige Poesie, die es anerkennen kann; die Poesie, die von allen gemacht wird, der Beginn des grossen revolutionären Festes.»²⁴⁷

Sartre dagegen feiert keine grossen Feste. Während er überall den falschen Schein wähnt und die Welt der Lüge verdächtigt, sucht er selbst das authentische Erlebnis in der Situation. Dafür zwingt er sein Bewusstsein auf dem kargen Boden einer illusionslos gesehenen Existenz immer wieder neu in die Verantwortung. Er ist in Dakar, Kuba, Polen, Russland, denunziert den Kolonialismus, setzt sich gegen den Krieg in Indochina und Algerien ein. Geschichte nach Sartre wird von Subjekten entworfen und gemacht, die sich ihrerseits im historischen Prozess als Geworfene und Gemachte vorfinden. Analog tragen Freiheit und Geworfensein ihren permanenten Kampf in der Situation aus. Und indem Sartre die Situation als das entscheidende Moment definiert, dramatisiert er den Begriff universell. Diese Aufladung ist zwar nach dem Geschmack der Lettristen/Situationisten, nur sind diese wesentlich konsequenter in der Auslegung und Handhabung des Begriffs. Sie missbilligen Sartres Nüchternheit ebenso wie sie die kulturellen Produkte, die aus dessen Weltanschauung entspringen, verachten: «Es wird immer schwieriger werden, die furchterregende Wirklichkeit der Jugend hinter den armseligen Truppen von Berufsschauspielern zu verstecken, die als „beatniks“, „angry young men“

²⁴⁷S.I., Nr. 11, in: Der Beginn einer Epoche, S. 232.

oder auf noch süßere Weise als „nouvelle vague“ die gereinigte Parodie dieser Krise auf der Kulturbühne darstellen.»²⁴⁸

Um sich selbst und ihre Künstlerexistenz zu befreien, spielen die Situationisten «va banque» mit ihrem Leben: So werden sie zu den Realversionen existentialistischer Romanhelden. Und gerade weil sie mit dem Existentialismus ernst machen, kritisieren sie Sartres Nüchternheit. Diese möge zwar provokant und experimentell erscheinen, weil sie in einer vermeintlichen Todeskonfrontation ihre Erkenntnisse suchen. Doch gewärtige der Existentialismus an seinen bequemen Tischen im Café de Flore nicht, dass er seine eigene Henkersmahlzeit ungebührlich in die Länge ziehe. Selbst noch hinter Sartres Aktivität wittern die Lettristen/Situationisten eine gefährliche Gemütlichkeit. Aus diesem Verdacht heraus richtet Debord 1953 seinen Artikel gegen den Salon-Existentialismus. Unter dem Titel «Um Schluss zu machen mit dem nihilistischen Komfort» schreibt Debord: «...Der Rotwein und die Negation in den Cafés, die ersten Wahrheiten der Verzweiflung werden nicht das letzte Mittel dieses Lebens sein, das sich so schwer verteidigen lässt gegen die Fallen des Schweigens, die tausend Arten sich zu arrangieren»²⁴⁹.

Das Schlimmste, wozu man aus der Sicht von Existentialisten und Situationisten verkommen kann, ist das Arrangement. Der eigentliche gemeinsame Nenner ist daher die durch nichts reduzierbare Eigenständigkeit der Person. Im Falle der I.L./S.I. jedoch steigert sich diese Autonomie zu einer Hemmungslosigkeit, die in einem terroristischen Freiheitsbegriff kulminiert. «Die I.L. verweigert jede Arbeit, sie denunziert jedes Kompromissangebot und jede Moral einer Gesellschaft, deren stilles Desaster nur die Revolution verdient hatte»²⁵⁰, fasst Roberto Ohrt die Devisen der I.L. zusammen.

Bei aller Kritik: Debord stösst sich weniger am Gesellschaftsanalytiker Sartre, als an dem öffentlichen Monument, das dieser aus sich machen lässt. Doch gibt es andere, viel provozierendere Monumente, die es aus dem Sockel zu heben gilt, so dass Debord es gegenüber Sartre bei Sticheleien bewenden lässt.

Wie aber reagierte Sartre auf die Existenz der Situationisten, wie stand er zu Guy Debord? Bernard-Henri Lévy widmet der Beziehung Sartre-Debord in seiner «enquête philosophique», die er im Frühjahr 2000 anlässlich des zwanzigsten Todestages Sartres publiziert hat, ein gewisses Interesse. Lévy's «Enquête» führt in diesem speziellen Falle jedoch nur zu einer Klammerbemerkung: «(encore que, à ma connaissance, il n'y ait trace, dans le

²⁴⁸ Bedingungslose Verteidigung, in: S.I. Nr. 6, August 1961, zitiert nach: Der Beginn einer Epoche, S. 94.

²⁴⁹ Roberto Ort, Phantom Avantgarde, S. 62

²⁵⁰ Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde, S. 61

corpus sartrien, ni d'une rencontre, ni même d'une mention du nom de cet autre contemporain essentiel)»²⁵¹

Bei der Beziehung Existentialismus-L.I./S.I. aber handelt es sich nicht einfach um eine Einbahnrezeption. Christian Dotremont etwa, das Gründungsmitglied von Cobra, unterhält schon ab den frühen fünfziger Jahren Kontakte zu Sartre, interviewt ihn für die Zeitschrift *Les Beaux-Arts* (1. Juni 1951) und arbeitet mit Sartre sogar an einem gemeinsamen Zeitschriftenprojekt, das nur wegen der Leukämie des jungen Dänen nicht realisiert wird. Sartre schickt Bücher ins Spital. Auch Asger Jorn interessiert sich für Sartre. Doch sein Interesse ist ganz und gar ein kritisch distanziertes. In Jorns Analyse des Existentialismus und der historischen Bedeutung Sartres, vergleicht er schon ab den fünfziger Jahren Debord mit Sartre, um auf das oppositäre Bewusstsein der beiden hinzuweisen. Sartre, dessen Anspruch es sei, für kommende Generationen zu schreiben, werde sich in seiner Zeit erschöpfen. Debord dagegen, der von seiner eigenen Zeit kaum Wahrgenommene, würde erst von einer späteren Generation gelesen und verstanden.

Bernard-Henri Lévy's Suche nach Debord bei Sartre ist ein Zeichen dafür, dass Jorns Prophezeiung zumindest für die neunziger Jahre gegolten hat. Der Freiheitsbegriff der S.I. ist von einer martyrischen Reinheit, die seit rund zehn Jahren auch breitere Kreise der Kulturwissenschaften interessiert und fasziniert. Aber wodurch eigentlich drückten die Situationisten des «Café Moineau» ihre Freiheit und Ungebundenheit im Unterschied zum Milieu des «Café de Flore» aus? Ganz so individuell waren sie ja als Gruppe auch nicht. Ihr Kollektiv allerdings war so sehr mit den Unsicherheiten von Ausschluss und Ächtung gespickt, dass gerade das Leben innerhalb der Internationale Situationniste ein permanentes Risiko darstellte – eine Gefahr, welche die S.I. nach aussen wie nach innen verkörpern wollte. Ausschlüsse lagen an der Tagesordnung und radikale Aufkündigungen von Freundschaften gaben der Gruppe den explosiven Flair. Radikalität war Chance und Gefahr der S.I., die sich im Laufe der sechziger Jahre immer weiter in die Theorie zurückzog, um letztlich in aktionistischer Bedeutungslosigkeit zu versinken.

Das Ende der Situation

Als letzte historische Tat gab die Situationistische Internationale den Studenten im Mai 1968 spirituelle Geburtshilfe, ohne allerdings selber in die Geschehnisse einzugreifen. Doch die S.I. war um vieles besser darin, den Missmut der Jugend in bissige Parolen zu packen und mit theoretischen Analysen zu untermauern, als dass sie die Vorhut auf den Barrikaden hätte übernehmen können. Musste

²⁵¹ Bernard-Henri Lévy, *Le siècle de Sartre*, Paris 2000, S. 96.

Sartre die historischen Geschehnisse von 1968 passiv vom Krankenbett aus verfolgen, so gehörte die S.I. zu sehr zu diesem kränkelnden Dunstkreis, als dass sie der Motor einer neuen Bewegung hätte sein können.

Denn eigentlich hatte sich 1968 für Frankreichs Intelligenzija bereits ein Epochenwandel vollzogen. Die Systemkritik des Strukturalismus war längst daran, den Existentialismus, der die fünfziger Jahre geprägt hatte, abzulösen. Michel Foucault: «Wir haben die Generation Sartres als eine durchaus mutige und grossherzige Generation empfunden, die sich für das Leben, die Politik, die Existenz leidenschaftlich einsetzte. Wir jedoch, wir haben für uns etwas anderes entdeckt, eine Leidenschaft, die Leidenschaft für den Begriff und für das, was ich das System nennen möchte.»²⁵² (S. 44)

Obschon I.L. und S.I. an der Demontage des Existentialismus gearbeitet haben, so waren sie doch an diesen gebunden, wie Parasiten an ihren Wirt. Nur so lange der Existentialismus die Alternative der Jugend zu Kommunismus, Faschismus und Kapitalismus war, nur so lange konnte die S.I. die Elitezelle derer sein, die jedem Dogma ihre anarchistische Freiheit entgegenstellen konnten. Mit der akademischen Tiefenanalyse situationistischer Theorien durch den Strukturalismus, wurde auch die S.I. historisch und als eine besonders französische Künstlerattitüde ihrer Zeit erkennbar.

In der Kunst des Existentialismus war die Sprache erstmals nicht mehr Trägerin von Informationen und Theorien gewesen, sie war auch nicht mehr ausser sich wie beim Dadaismus. Sie stand nun das erste Mal endlich für sich selbst. In jenen Jahren stellte die Kunst eine zentrale Frage, die Frage nach dem Sinn des Daseins unter der Zugabe, dass der eigene Sturz ins Absurde gleich mitreflektiert wurde. In dieser Kunst der Aussenseiter ebnete die Gesellschaftsanalyse der S.I. die Bahn dafür, dass die Künstler sich zwar ausserhalb des Systems bewegten, sich aber als ein Teil davon zu betrachten begannen, in dessen Fängen Künstler und Kunstwerke eine von der herrschenden Ideologie vorgeschriebene Rolle spielen. Die I.S. gab Anleitungen dafür, wie man sich dieser Rolle entledigen, wie man die etablierten Strukturen des Systems analysieren und schliesslich sprengen konnte. Kunst, Kunstmarkt und traditionelle Sprachformen waren dabei die ersten und wichtigsten Angriffspunkte für ihre Kritik. Konkret bedeutet dies, dass man die Unabhängigkeit von Künstler und Werk in Bezug auf den von Paris aus kontrollierten Kunstmarkt und den institutionalisierten Ausstellungsbetrieb unter Beweis zu stellen begann. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren finden deshalb viele Pariser Ausstellungen nicht mehr in der Hauptstadt, sondern in der Provinz statt, wird Kunst an alternativen Orten

²⁵² Michel Foucault, zitiert nach: Marie Louise Syring, Kunst in Frankreich seit 1966, Köln 1987, S. 44

gezeigt, auf Feldern und Autobahnen. Auf diese Weise hat also auch der Strukturalismus seinen Teil am Sterben der Kunstmetropole Paris beigetragen.

Für die strukturalistische Kunstrezeption, welche die situationistische ablöst, geht es nicht mehr um den alten Widerspruch von Kunst und Leben, sondern um eine Grammatik oder Zeichentheorie der künstlerischen Sprachen. Von nun an wird Inhalt bewusst vermieden, Sinn durch die Analyse der demontierten Sprache hergestellt. Das Paris kurz vor 1968 löst die Kunst auf, aber nicht so, wie es sich die Situationisten vorgestellt hatten. Die neue Generation träumt den Traum der bilderlosen, nichts darstellenden Kunst, die keinen Diskurs hat und keine Inhalte vermittelt. Da gemäss Roland Barthes' Hauptthesen in der Sprache unvermeidlich Unterwerfung und Macht verschmelzen und da Freiheit nur ausserhalb der Rede möglich sei, beschränkt man sich nun auf vor-sprachliche Mittel, die unschuldig und ohne Sinnmissbrauch kolportiert werden können.

Die Kunst nimmt die neuen Perspektiven der Philosophie willig auf, um sie zu illustrieren. Die Künstler der Gruppe Supports/Surfaces agieren mit der leeren Leinwand oder dem leeren Rahmen gegen alle traditionellen Formen der Darstellung. Damit führen sie, Roland Barthes paraphrasierend, die Kunst an ihren Nullpunkt zurück, um ihn von dort aus mittels neuer Strukturen eine neue Sprache entwickeln zu können. Sie verursachen Erschütterungen der simplen Ideologie kraft einer künstlerischen Arbeit, die keine Werte setzt und von den Fetischisten des Sinns auch sogleich als unverständlich, unsinnig klassifiziert wird. Dazu Philippe Sollers, Vertreter des Nouveau-Roman und Ideologe der französischen Kunstzeitschrift «arttext», die in den siebziger Jahren den französischen Kunstdiskurs wesentlich mitgeprägt hat: «In Wahrheit strebte solche Methode (i.e. die Suche des künstlerischen Nullpunkts) nicht nach dem Un-Sinn, sondern nach schwebendem, in Frage gestelltem, in Zweifel gezogenem, aufgeschobenem, erneut ins Spiel gebrachtem, ausser Kraft gesetztem und wieder herbeizitiertem Sinn, nach dem Beweis einer Tätigkeit, die eben nicht auf einen punktuellen Sinn zielt, sondern einen Spielraum signifikanter Transformationen entwirft.»²⁵³

Der Künstler Daniel Buren²⁵⁴ als Mitstreiter von BMPT und bekanntester Repräsentant der französischen Demarche gegen Null, vertritt in seinen

²⁵³ Philippe Sollers, zitiert nach: Marie Luise Syring, Kunst in Frankreich, Köln 1987, S. 71.

²⁵⁴ Wer Buren sagt, meint Streifen – jeweils einige Zentimeter breit, abwechselnd weiss und farbig auf Wänden, Zäunen, Fahnen, Fenstern, Fahrzeugen, manchmal gar auf Leinwand. Nicht etwa, dass Buren seine meist vertikalen Linien besonders schön fände. Der 1938 in Boulogne-Billancourt Geborene hat in ihnen just den ästhetischen Nullwert gefunden. Mit ihnen lassen sich konzise Interventionen in träge Seh- und Denkgewohnheiten anstellen. Unsichtbares will er zeigen, das, sobald gesehen, unsagbar wird. Ephemer ist die Existenz der Arbeiten. Nach kurzer Zeit abgebrochen oder weggewischt, bleiben nur mehr «Erinnerungsphotos». Buren blendet seine Arbeit in einen urbanen Kontext. Seine Eingriffe gehen mit der Umgebung eine Verbindung ein und werden zu Wahrnehmungs-Collagen für den Augen-Blick. Zusammen mit Olivier Mosset, Michel

vielzähligen Schriften die Meinung, dass Kunst a priori keinen Einfluss auf die Gesellschaft haben kann und es deshalb sinnvoller ist, sie anstelle der Gesellschaft fundamental anzufechten und einen rigorosen Bruch mit ihr zu vollziehen. Er stellt fest: «Die Kunst ist die schönste Blüte der Gesellschaft, so wie diese tatsächlich ist, und nicht ein vorausweisendes Zeichen auf eine Gesellschaft, wie sie sein sollte»²⁵⁵

Wie kommt der Künstler dazu, die Gesellschaft zu kritisieren, wo doch seine Kunst, die Kunst, objektiv zu dieser Gesellschaft gehört. Künstler wie Buren werden in den sechziger und siebziger Jahren eigentlich nur als lästige Störenfriede in der Kunstlandschaft Frankreichs wahrgenommen. Sie gelten als Kunstdissidenten, die sich zusammengetan haben, um mit ihren Theorien und ihrem radikalen Reduktionismus die Kunst von ihrem auratischen Thron in den Abgrund des Nihilismus zu stossen. Die führende Rolle auf dem Kunstmarkt und in den Museen übernehmen jedenfalls die Realisten. Das ist eine Kunst, «die ihre eigene Zeit in den Griff bekommt.»²⁵⁶

Parmentier und Niele Toroni gründete Buren 1966 die Gruppe B.M.P.T., die das Kunstwerk auf seine Materialität (Bildträger, Farbe, Textur) reduzierte. Wirklich angefangen aber hat Burens grosser Streifzug in jenem sagenhaften Mai, als die Revolte blühte. Die Studenten schickten De Gaulle, die Künstler die zur Konvention gewordene Avantgarde ins Museum. Mit scharfen Urteilen und viel Polemik rabaukte Buren gegen überholte Akademismen und wandelte mit seinen «neutral»-betitelten Bildern, die er sich auf Brust und Rücken schnallte, als Sandwichman durch Saint Germain. Doch Burens «Neutralität» war alles andere als indifferent. In Artikeln und Aufsätzen goss er Galle über «Kritiker (Parasiten)» und «das Geschwätz der Exegeten». Seither wurden viele Streifen gezogen. Er war zu Gast bei Harald Szeemanns «documenta 5» (1971), in New Yorks Wunderschnecke, dem «Guggenheim Museum» (1972), und realisierte 1985/86 in der Pariser «Cour d'Honneur du Palais Royal», unter dem Büro von François Mitterrands Kultur-Minister Jack Lang, einen Wald aus gestreiften Säulenstümpfen. Dort wo im 18. Jahrhundert die Randsteinschwalben nisteten, rasten heute einvernehmlich die Touristen. Doch wie gegen die gigantische Louvre-Pyramide hagelte es erst einmal scharfe Proteste gegen Burens exklusiven Trümmergarten aus schwarzem und weissem Marmor.

Buren wirkt versöhnlicher, als man ihn sich aus seinen Schriften zusammenzimmert. Dass Kunst politisch sei, will er sozial verstanden sehen. «Art engagé» schwenke keine marxistische Fahne, sondern zeige dort Flagge, wo es um die Selbständigkeit des Individuums gehe, wo kognitive Schemata genützt würden, um Lern- und Bewusstwerdungsprozesse zu fördern. Wer wahrzunehmen lernt, erkennt sich und seine Umwelt.

Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts suche keine Schönheit. Buren zieht Bezüge zu Picasso, Barnett Newman und Pollock, die den verbindlichen ästhetischen Kanon verlassen und vorgegebene Strukturen und Sachverhalte verfremdet haben. Buren sagt, dass ein gutes Werk Spannungen akkumuliere, die sich als Elektro-Schocks der Wahrnehmung entladen würden. Solch ein Werk könne, müsse aber nicht schön sein.

²⁵⁵ Daniel Buren, Achtung! Texte 1967-1991, Basel 1995, S. 173

²⁵⁶ Marie Luise Syring, Kunst in Frankreich, Köln 1987, S. 100

In der Zeit, da Buren sein Welt- und Kunstbild formuliert, untersucht Michel Foucault die Entwicklung verselbständigter wissenschaftlicher Diskurse. Sein struktureles Denken löst die Kunst und Antikunst der fünfziger und sechziger Jahre ab und beeinflusst die Kunst der sechziger und siebziger Jahre in Frankreich massgeblich, vor allem im Hinblick auf eine materialistische Strukturanalyse, die die künstlerische Sprache selbst als eine Struktur begreift und andere kritische Fragen stellt als der Situationismus und der Existentialismus.

6. New Babylon

Aus den durch Umherschweifen und psychogeographische Dokumentation gewonnenen Erkenntnissen konkretisiert sich zunehmend die Idee des unitären Urbanismus. Dieses Schlagwort bezeichnet die «Theorie der gesamten Anwendung der künstlerischen und technischen Mittel, die zur vollständigen Konstruktion eines Milieus in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten zusammenwirken.»²⁵⁷

Die Verwirklichung des unitären Urbanismus erhoffen sich die Situationisten in einer «bedeckten Stadt». Der Plan einer situationistischen Stadt ist der Ort des konkreten Niederschlags der situationistischen Utopie eines Lebens, das durch immer neue Situationen immer neu gestaltet wird. Die bedeckte Stadt, eine auf Pfählen gebaute, in verschiedene Zwischendecks unterteilte, die Funktion ihrer Sektoren permanent changierende, urbanistische Meta-Maschine ist ein Lebensraum, in dem die dauernde Veränderung des Milieus gewährleistet ist. In dieser Stadt kommt es andauernd zu zufälligen Begegnungen, die das Lebensgefühl bestimmen. Chtcheglov orientiert die Konstruktion von Situationen grossräumig auf das Spiel mit der Architektur, indem diese den Raum für die Wiederverzauberung des Lebens abgeben soll.²⁵⁸

«Wir haben schon auf das Bedürfnis, Situationen zu konstruieren, aufmerksam gemacht, eine der grundlegenden Begierden, auf die sich die nächste Zivilisation gründen muss. Dieses Bedürfnis nach einem absoluten Schaffen war immer aufs engste mit dem Bedürfnis verquickt, mit der Architektur, der Zeit und dem Raum zu spielen.»²⁵⁹

Dementsprechend findet die Kunst nach dem erfolgreich und vollständig durchlaufenen Stadium der Zweckentfremdung wieder Eingang in die Utopie der Situationisten. Freilich nicht mehr als bourgeois Betrieb der Erschaffung von Kunstwerken oder Spektakeln, sondern mit der Beteiligung aller künstlerischer Methoden am Entwurf des unitären Urbanismus, der Totalität des Urbanen. Die bedeckte Stadt ist das Gesamtkunstwerk des Situationismus, das Leben in ihr die universelle Poesie. «Der Urbanismus verspricht das Glück», können sie deshalb prophezeien.

Der Anspruch auf eine permanente Revolution des Alltagslebens durch die fortwährende Konstruktion von immer neuen Situationen bedingt eine Stadt,

²⁵⁷ Ebd., S. 51.

²⁵⁸ Bevor Chtcheglov seine gedeckte Stadt realisieren konnte, hat er sie wahrscheinlich bereits beschritten: er wurde 1954 in die Psychiatrische Anstalt eingewiesen, nachdem er zur Überzeugung gelangt war, dass die LI vom Dalei Lama geführt werde. (Interview mit Michele Bernstein in: Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 398.)

²⁵⁹ Roberto Ohrt, *Der Beginn einer Epoche*, S. 54.

die in möglichst hohem Grade von topographischen, klimatischen und anderen Bedingtheiten abgekoppelt ist.

«Wir wollen auf keinen Fall zur Natur zurückkehren und nicht wie die einsamen Aristokraten zurückgezogen in einem Park leben; wir denken bei solchen riesigen Konstruktionen an die Möglichkeit, die Natur zu bezwingen und das Klima, die Beleuchtung und die Geräusche in diesen verschiedenen Räumen unserem Willen zu unterstellen. (...) Unvorhersehbare Spiele werden durch den erfinderischen Gebrauch der materiellen Bedingungen – z.B. der Klima- und Lautsprecheranlagen sowie der Beleuchtung – möglich. (...) Die bevorstehenden Weltraumfahrten könnten diese Entwicklung beeinflussen, da die auf anderen Planeten eingerichteten Stationen umgehend das Problem der bedeckten Städte aufwerfen werden, wahrscheinlich ein Modell für den von uns entworfenen zukünftigen Urbanismus.»²⁶⁰

So schliesst denn die neue Stadt auch weitgehend den Blick auf die umgebende Landschaft aus. «Wir denken bei solch riesigen Konstruktionen an die Möglichkeit, die Natur zu bezwingen.»²⁶¹ Constant ist es um eine Einheit von Stadtplanung, Psychogeographie und *dérive* zu tun. Im Zentrum seiner Anthropologie steht der nomadische Mensch.²⁶² Dem latenten Nomadismus des in den Grossstädten festgehaltenen Menschen will er mit einem neuen Urbanismus gerecht werden. Seine Pläne, Entwürfe, Skizzen und Modelle stellt er ab 1960 unter den Namen «New Babylon».²⁶³ Ganz wie Le Corbusier geht sein System von einem Modulor aus, das dem idealen Menschen zu entsprechen scheint. Nur ist dieser Mensch nicht Le Corbusiers Zigarre rauchender Automobilist und Freizeitsportler, sondern der rastlose, nach Zerstreuung suchende Tramp. Das Zigeunerlager mit seinen mobilen Wohnelementen hat sich in der bedeckten Stadt zu einem «ausgedehnten System verschiedenartiger Konstruktionen» ausgewachsen:

«Die zukünftige Stadt soll als eine kontinuierliche Tragpfeilerkonstruktion ... verstanden werden, in denen Wohnungs- und Vergnügungsräume u.s.w. wie auch solche für Produktion und Distribution «aufgehängt» werden; der Boden bleibt frei für Verkehr und öffentliche Versammlungen. [...] Die Verwendung extrem leichter und isolierender Baumaterialien [...] wird eine leichte Bauart [...]

²⁶⁰ Constant in: Ebd., S. 81f.

²⁶¹ (Paradox: ein spontaneistisches System, dass um seine Spontaneität konstruieren zu können, Unsicherheitsfaktoren ausschliessen muss. Dass die Natur selber dauernd Situationen konstruiert wird dabei ausgeschlossen. (vgl. auch Marx erste und zweite Natur; vgl. hier, im Umgang mit der Natur wird das Paradox in adjecto Konstruktion-Situation auf die Spitze getrieben).

²⁶² Sein erstes Architekturprojekt war denn auch der Entwurf einer Unterkunft für nomadisierende Zigeuner am Stadtrand von Brüssel, welche deren Lebensweise gerecht sein sollte.

²⁶³ Die Idee zu diesem Namen stammt von Guy Debord, der ihn aus dem 1929 gedrehten russischen Film «Nowyi Wawilon» von Kosinzev und Trauberg übernommen zu haben scheint. Der Film handelt von der Pariser Kommune. Siehe dazu: Roberto Ohrt, Phantom Avantgarde, S. 118.

erlauben, so dass eine Stadt aus mehreren Schichten gebildet werden kann; Keller und Erdgeschosse, Stockwerke mit Terrassen, deren Ausdehnung von der eines heutigen Viertels bis zu der einer Metropole variieren kann [...] Die Terrassen bilden ein Gelände unter freiem Himmel, das sich über die ganze Stadtflächen erstreckt, wo Sportanlagen und Landeplätze für Flugzeuge und Hubschrauber sowie Parkanlagen eingerichtet werden können. Sie werden überall durch Treppen und Fahrstühle zugänglich gemacht. Die verschiedenen Stockwerke werden unterteilt [...], so dass eine unbegrenzte Kombination der Umgebungen möglich ist, und das Umherschweifen sowie häufige zufällige Begegnungen für die Bewohner erleichtert werden. Regelmässig und bewusst werden die Umgebungen mit Hilfe aller technischen Mittel durch Gruppen von schöpferischen Spezialisten – also Berufssituationisten – verändert.»²⁶⁴

Ganz wie Le Corbusier sein megalomanes Projekt für den Neubau von Paris allen Ernstes Léon Blum vorgestellt hatte²⁶⁵, so war es Constant offenbar nicht zu Scherzen zu Mute. «Da das Projekt, von dem wir hier einige Grundlinien dargestellt haben, leicht als phantastischer Traum abgetan werden könnte, betonen wir nachdrücklich, dass es vom technischen Standpunkt her durchführbar und vom menschlichen Standpunkt her wünschenswert ist; vom gesellschaftlichen Standpunkt wird es unumgänglich sein.»²⁶⁶

Im Gegensatz zu Constants schwarzem Gesellschaftsbild, das sich Ende der 50er Jahre mit Höllen- und Kriegsdarstellungen in seinem malerischen Oeuvres zu manifestieren beginnt, geht Chtcheglov unbeschwerter zu Werke. Er ruft seine Genossen auf, «die intellektuelle Hauptstadt der Welt» zu schaffen, aber nicht eine zerebrale Kapitale in einer Geisterrepublik, sondern «ein Las Vegas à la Fourier, ein surrealistisches Disneyland, einen Vergügungspark, in dem die Leute tatsächlich leben würden, eine Ville de Tendre».²⁶⁷ Auch bei Chtcheglov gibt es Gärten und auch bei ihm ist die «Hauptbeschäftigung der Bewohner das STÄNDIGE UMHerschweifen».²⁶⁸ Die Architektur per se hat bei ihm eine stark imaginative Bedeutung, voller Andeutungs- und Beeinflussungskraft. Die Bauwerke sollen vergangene, gegenwärtige und zukünftige Begierden, Kräfte und Ereignisse darstellen. Eine solche Architektur kann nicht materiell, sondern nur ideell verstanden werden. Das Strassennetz ist eines der Gefühle, der Urbanismus gestaltet Emotionsräume, in den Appartements wohnen Phantasien und nicht Kleinfamilien.

²⁶⁴ Constant in: Roberto Ohrt, Der Beginn einer Epoche, S. 82.

²⁶⁵ David Cohen, Les fronts mouvants de la modernité, in: Années trente, Paris 1987, S. 57.

²⁶⁶ Constant in: Der Beginn einer Epoche, S. 82.

²⁶⁷ Greil Marcus, Lipstick Traces, S. 176.

²⁶⁸ Roberto Ohrt, Der Beginn einer Epoche, S. 56.

Der Weg der Situationisten ist jedoch alles andere als romantisch. Sie treten ganz im Sinne des technischen Machbarkeitswahnes der 50er und 60er Jahre die Flucht nach vorne an, in eine Utopie, wo das Paradies als ein künstliches und selbstgebautes seiner Bewohner harrt. Naturbeherrschung, Helikopterlandeplätze, Leichtbauweise, Mondflug-Materialien, sind die Zauberworte der « Theorie des totalen Gebrauchs der Kunstmittel und Techniken, die zur vollständigen Konstruktion einer Umwelt in dynamischer Verbindung mit Verhaltensexperimenten mitwirken».²⁶⁹

Die Apotheose der S.I.

Das Spiel des Situationismus ist kein unverbindliches Spiel zum Zeitvertreib und keine intellektuelle Luxuserscheinung. Sein Einsatz ist der höchstmögliche: das Leben selbst. Der Ernst, dessen es bedarf, um es zu spielen, beschränkt sich weder auf den Kunstbetrieb, noch auf die Politik allein oder auf einen anderen partikulären Teil der Existenz. Die Negation alles Bestehenden führt direkt auf die Schutthalde der entthronten Werte, der totalen Abschaffung von allem, auch der eigenen Existenz. Am Ende des Weges auf der Suche nach der "Nordwestpassage" zum freien Leben steht nicht das Paradies der Unmittelbarkeit, sondern wiederum die Leere.

«New Babylon steigt als ein Gerüst ohne Dimension in den Luftraum. Unbearbeitet, eine unendliche Ruine, liegt der Baustoff mit den Erinnerungen und Konflikten am Boden»²⁷⁰ (Roberto Ohrt). Am Endpunkt der vollzogenen totalen Negation führt nur noch ein Weg aus dieser Leere: die Utopie von der Konstruktion der totalen Situation. Hier am Weltenende beginnt der Situationismus zu träumen, indem er ein utopisches Bild entwirft und gleichzeitig einen Schritt retour macht in das Universum der Symbole. Träumt man den situationistischen Traum zu Ende, gelangt man nicht in das Reich der Freiheit. Es aufersteht vielmehr das, was der Situationismus als seine dunkle Seite verdrängt: das Monster des Totalitarismus.

Die Hypertrophie der situationistischen Phantasien führt deren Genie in die Nähe des Wahnsinns. In «New Babylon», als dem Ort der absoluten Situation, soll sich die situationistische Universalpoesie als Lebensform und als Gesamtkunstwerk verwirklichen. Was New Babylon fehlt, ist der Ausblick auf das umliegende Land; diese Stadt ist ein solipsistisches Universum, das sich selbst genügt.

Als das Jenseits einer Bewegung, die sich für die Wiederverzauberung des alltäglichen Diesseits einsetzte, evoziert «New Babylon» die Vorstellung eines Lebens im Paradies der permanent changierenden Situationen. Nach

²⁶⁹ Ebd., S. 51.

²⁷⁰ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 137.

vollzogener Dekonstruktion des Spektakels mit rationalen, dialektisch-analytischen Mitteln in marxistisch-ästhetischer Tradition bleibt eine Tabula rasa, auf der der Mythos des Situationismus, die Überhöhung seiner eigenen Rituale, das Gesamtgefüge aller seiner Elemente im babylonischen Turmbau die grosse situationistische Kommunion feiern.

Der Turm von New Babylon, der am Ende des Tagwerks situationistischer Umwälzung stehen soll, kann gelesen werden als die extrapolierte Konsequenz aller situationistischer Ideen. So radikal der Situationismus das grosse Spektakel des Spätkapitalismus abschaffen will, so spektakulär ist sein eskapistisches Gegenkonzept, so megaloman seine Gestalt und so unabsehbar abgründig seine Konsequenzen. Mit dem gigantischen «New Babylon» hat Constant – wie Roberto Ohrt festhält – ein nicht weniger gigantisches «terrain vague» erdacht. Die Verantwortung wird dabei einer abstrakten Geschichte übertragen.

Die Poesie der revolutionären Utopie des Situationismus speist sich aus einer historischen Quelle, den emotionellen Höhenflügen, die die französischen Revolutionen der Jahre 1789, 1830, 1848 und 1870 in den Dichtern ihrer Zeit auszulösen im Stande waren. Besonders aufputschend wirkten immer wieder die rebellischen Exitationen von Charles Baudelaire. Ende Februar 1848 schwelgte der Dichter im pathetischen Gefühl, der gesamten Gesellschaft mit ihren stupiden Hierarchien, verpflichtenden Gesetzen, seinen skandalösen Reichtümern, allen den Notaren, Ministern, Richtern, Generälen einen mächtigen Tritt in den Hintern zu versetzen. Für Baudelaire handelte es sich bei den Geschehnissen von 1848 nicht um eine Konfrontation zwischen Republikanern und Monarchisten, sondern zwischen jungen Menschen, berauscht von dem Drang nach Unabhängigkeit, und den Verkrustungen der etablierten Ordnung, zwischen Fantasie und Routine, zwischen dem Genie und dem Tresor, um den unmittelbaren Machtkampf, den sich Himmel und Hölle im rasenden Herzen eines abgewirtschafteten Stadtkörpers um die Seele der Gesellschaft lieferten.

Als Baudelaire an der Seite seiner Kumpane Champfleury, Promayet, Charles Toubin auf dem Boulevard du Temple die eingeschlagenen Scheiben, improvisierten Barrikaden und knallenden Schüsse sieht und hört, geht ihm das Herz auf. Am Carrefour de Buci plündert die Menge ein Waffengeschäft. Der Poet lässt sich mitreissen, findet sich auf einer der Barrikaden wieder, eine nigelnagelneue, geklaute Flinte schwenkend. Hier stösst er auf seinen Freund Jules Buisson: «Er trug einen schönen, glänzenden und jungfräulichen Zweilader», wird dieser später über diese Begegnung mit Baudelaire schreiben, «und einen wunderbaren, ebenfalls jungfräulichen Patronengürtel aus gelbem Leder. Ich rufe ihm zu, worauf er sich zu mir durchschlängelt und unter grosser Gemütsbewegung schreit: "Ich habe wirklich geschossen!"».

Baudelaires Partisanen-Exaltation ist von historischer Dimension. Im Tumult wächst in ihm das befreiende Gefühl, dass alles erlaubt ist, er träumt davon, wie die Wucherer ihre ungültig gewordenen Schuldbriefe zerreißen, wie die Gerichtsvollzieher keinem mehr Angst machen, dass alle Zahlungsaufforderungen ausgesetzt sind, kurz, dass die Justiz abdankt. In Erinnerung an diese phantastischen Stunden schreibt Baudelaire in «Mon cœur mis à nu»: «Mon ivresse de 1848, de quelle sorte était cette ivresse? Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition, ivresse littéraire; souvenir des lectures.» Und weiter: «Il y a dans tout changement quelque chose d'infâme et d'agréable à la fois, qui tient de l'infidélité et du démenagement. Cela suffit à expliquer la Révolution Française.»²⁷¹ Der Pulverdampf schwängert die Phantasie mit den Visionen einer paradiesischen Zukunft. Wieder Baudelaire: «1848 ne fut amusant que parce que chacun y faisait des utopies comme des châteaux en Espagne».

Das Neue Babylon der Situationisten ist ein spätes spanisches Luftschloss, das Partisanennest einer regressiv-parasitären Utopie, der Un- und Nichtort, wie ihn Thomas Morus im 16. Jahrhundert definiert hat. Die Bewohner des situationistischen Babel interessieren sich nicht dafür, woher die notwendigen materiellen Mittel zu ihrem Überleben stammen, noch ob und wie ihre Abwässer entsorgt werden. Die Zweckentfremdung bestehender Dinge weist bereits die situationistische Praxis als parasitär aus – und diese parasitäre Grundkonstellation wird durch das Verleugnen eines sozio-ökonomischen Hinterlandes evident. Nur so lässt sich nämlich das Phantasma der spielerischen Allmacht ohne realwirksame Einbussen aufrechterhalten. Ultima ratio von New Babylon ist die Zweckentfremdung der menschlichen Existenz überhaupt. Die Befreiung des Lebens von jedem Zweck ist nur in einem Jenseits der profanen Alltagswelt vorstellbar: wer die Schwelle zu New Babylon überschreitet, ist eingegangen ins Himmlische Jerusalem der Situationisten.

Das «himmlische Dasein» in New Babylon lässt sich – ohne die grundlegenden Parameter zu verändern – in eine Höllenfahrt verkehren. Die Baupläne von New Babylon geben mit gleichem Recht das Pattern für einen permanenten Albtraum. Halten wir uns im Bewusstsein: «Die Moderne hat die Gewalt nicht abgeschafft, lediglich anders verteilt», so zumindest lautet die einsichtige These, die der Soziologe Zigmund Baumann an der Hamburger Tagung «Modernität und Barbarei» 1994 mehr als glaubwürdig vorgestellt hat. Die situationistische Wendung ins Negative und Gewalttätige hat Paul Auster in seinem «spätsituationistischen» Roman «Im Land der letzten Dinge»²⁷² ausformuliert:

²⁷¹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, zitiert nach: Henri Troyat, Baudelaire, Paris 1994, S. 130.

²⁷² Paul Auster, *Im Land der letzten Dinge*, Hamburg 1996.

«Wenn du durch die Strassen läufst, fuhr sie fort, musst du jeden einzelnen Schritt sorgfältig bedenken. Andernfalls ist ein Sturz unausbleiblich. Du musst ständig die Augen offenhalten, nach unten, nach vorne und nach hinten sehen, stets auf der Hut vor anderen Leuten und auf das Unvorhersehbare gefasst. Ein Zusammenstoss kann tödlich enden. (...) Man hat sich auf die unsichtbaren Gräben, die jäh auftauchenden Steinhäufen, die flachen Furchen einzustellen, damit man nicht stolpert und sich verletzt. (...) Nach und nach nimmst du die Stadt jegliche Sicherheit. Du kannst dich nie auf einen Weg festlegen, und überleben kannst du nur, wenn du nichts nötig hast. Du musst auf der Stelle haltmachen, dein Vorhaben fallenlassen und umkehren können. Schliesslich gibt es nichts, was es nicht gibt. Und darum musst du lernen, die Zeichen zu deuten. Versagen die Augen, hilft manchmal die Nase weiter. Mein Geruchssinn ist unnatürlich scharf geworden. Trotz der Begleiterscheinungen – dem plötzlichen Ekel, der Benommenheit, der Angst, die mit dem Gestank in meinen Körper einzieht – schützt er mich in besonders gefährlichen Situationen, zum Beispiel wenn ich um eine Ecke biege. (...) Entscheidend dabei ist, dass man sich nicht daran gewöhnt. Denn Gewohnheiten sind tödlich. Selbst beim hundertsten Mal muss man allem und jedem entgegentreten, als ob man es nie zuvor gesehen hätte. Ganz gleich wie oft, es muss immer das erste Mal sein. Das ist so gut wie unmöglich, ich weiss, aber es ist eine unumstössliche Regel.»²⁷³

Neben den tradierten Optionen von Himmel oder Hölle tut sich dem heutigen, "postmodernen" Cybernauten ein letztes Szenario für das Leben in New Babylon auf: die Auflösung der Subjektivität. Im Etagenlabyrinth New Babylons sind die Räume so angelegt, dass sie in ihrer Lage, Grösse und in ihren Funktionen ständig changieren. Hinter jeder Tür, nach jeder Treppe lauert Unbekanntes, eröffnen sich unvorhersehbare Situationen. Ein pulsierender Irrgarten, wo Menschen einander begegnen, die keine Verbindlichkeit kennen. In einem Leben der ständig wechselnden Gefühlslagen ohne Kontinuität kommt nie Langeweile auf – aber Stress. Um dieser ständigen Anspannung, auf alles gefasst zu sein und nichts in der Hand zu haben, zu entkommen, gibt es nur einen Ausweg: den hedonistischen Verzicht auf ein Ziel, auf irgendeinen feststehenden Wert. Ein beraushtes Surfen bietet sich an, ein gelassenes Flottieren; wunschloses Glück offeriert sich dem, der sich ganz diesem Reich der flimmernden Existenz hingibt, wo Wünsche befriedigt werden, noch bevor sie entstehen. Dieses Milieu der Nicht-Verpflichtung, der Nicht-Bestimmung und Nicht-Verantwortung gleicht einem totalitären Regime der Spontaneität. Dem spektakulären Wechsel von Situationen ist nicht zu entinnen, und die ständige Situations-Flut macht es nur zu einer Frage der Zeit, bis das Subjekt in

²⁷³ Ebd., S. 13ff.

den Wellen der Milieuwechsel, dem Wechselbad der Gefühle müde wird, ertrinkt und sich auflöst. In New Babylon steigt der Pegel des Reizflusses, in dem als Treibgut die durch die permanenten Erlebnisstrudel fragmentierten Individuen schwimmen: «War man ein Anhänger der Negation, musste man sich zu dem Eingeständnis durchringen, dass man überhaupt nicht existierte.»²⁷⁴

Wer hier noch «Nein»-Sagen möchte, findet niemanden mehr, der es hört, längst sind alle Bewohner Chiffren unter der absoluten Macht der Situation. Die Zwischendecks machen den «Raum des authentisch Erlebten zum Ort der objektiven Ohnmacht»²⁷⁵, aber keiner ist mehr da, der dies registrieren könnte. Das Leben in New Babylon ist zwar kein Überleben in der Architektur der Macht, aber dafür ein Vegetieren unter dem Nieselregen der das Bewusstsein zersetzenden, permanenten Ablenkung: auf seine Weise das totale Spektakel. Tatsächlich aufgelöst hat sich die Langeweile, das Steckenpferd der frühen Avantgarde. Da nichts mehr von Bestand ist, verläuft sich selbst das kulturelle Missbehagen, und die Attacken gegen alles Normen spendende lösen sich an der nächsten Ecke auf. Wo keine Normen mehr sind, ist auch kein Subjekt mehr, das seine Individuation nur vor dem Hintergrund einer Welt festgesetzter Werte realisieren kann. Das Umkippen der situationistischen Utopie in den Totalitarismus des alles vereinnahmenden Systems der Situation ist jener Aspekt der situationistischen Utopie, den die Situationisten, sonst doch in jeder Hinsicht luzide, vor sich selbst verstecken mussten.

Utopien sind nur zu haben um den Preis, dass sie nicht zu Ende gedacht werden. Der Traum von einem freien anderen Leben, das ein wirkliches sein soll, muss Traum bleiben, wenn er sich nicht selbst verraten will. Als Traum, d.h. auch als Metapher eines anderen Lebens, an dem das aktuelle gemessen wird, verweist er selbst wieder in die Sphären der Kunst. Auch den Situationisten gelingt die Versöhnung des Reiches der Notwendigkeit mit dem Reich der Phantasie nicht. Indem sie die Kunst abschaffen wollten, produzierten sie in ihrem utopischen Traum selbst wieder Kunst. Dort wo die Negation an ihr Ende gelangt, muss auch das Denken aufhören. Die einzige Antwort, die den Situationisten auf dem Trümmerfeld der von ihnen zerstörten Welt bleibt, ist ein Bild. Auf dem Trümmerfeld der alten, in der vollbrachten schöpferischen Negation, befindet sich der Nullpunkt einer neuen Poesie. Obwohl die den Prozess der Negation bis an den äussersten Rand vortreibenden Situationisten ihre «eiserne schlechte Gesundheit» aufs Spiel setzten, um die Kunst abzuschaffen, träumen sie den Traum der Zurückgewinnung – *nicht* des freien Lebens – sondern der Kunst. New

²⁷⁴ Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 318.

²⁷⁵ Roberto Ohrt, *Der Beginn einer Epoche*, S. 145.

Babylon, es wurde nie gebaut. Wer heute in Paris danach sucht, nimmt die Metro, verläuft sich in ihren Gängen, lässt sich vorwärts stossen, von Mädchen mit Rehaugen den Kopf verdrehen, von Bettlern hinter Wegzweigungen in überraschende Situationen locken, von Strassenmusikanten mit Musette einorgeln und entfleucht der Papillone schliesslich in Sèvres-Babylone. Man erblickt nahe dem Hotel Lutetia, dem ehemaligen Pariser Hauptquartier der Gestapo, wieder das Tageslicht. Der Metroführer gibt Auskunft über den Doppelnamen der Station: «a) Sèvres: voir Pont de Sèvres. b) Babylone: ville antique dont les ruines sont situées à 150 km environ de la ville de Bagdad en Irak. Dans le quartier de Paris portant ce nom, l'évêque Jean Duval de Clamecy fonda en 1645 un séminaire destiné aux Missions de Perse, puis ensuite, du Tonkin et d'Extrême-Orient.» Nach dieser Information reisst ein neuer psychogeographischer Strudel den Reisenden unserer Tage in den extremen Orient des Kaufhauses «Au Bon Marché» zur Linken fort: Dufträusche in der Parfümerie, Farbekstasen im Textil-Rayon, Schlaraffia zwischen überbordenden Delikatess-Vitrinen.

Reale Interpretation und Umsetzung hat die situationistische Architekturkritik nachweislich im «New Brutalism» gefunden, diesem ungestalten Quasimodo, der aus der situationistischen Kunst der totalen Utopie in die Realität hinein geboren wurde. Der Vorschlag, den die englischen Architekten Alison und Peter Smithson 1958 anlässlich des Wettbewerbs für den Wiederaufbau von Berlin abgaben, zeigte einige Parallelen zu Constant. Die beiden Engländer waren mit dem I.C.A. verbunden, aus dem wesentliche Impulse für den «New Brutalism» und die Gruppenausstellung «This is tomorrow» von 1956 hervorgingen. Vielleicht war Constant durch Aldo van Eyck auf dem laufenden, der auf dem Congrès Internationaux d'Architecture Moderne und besonders mit dem Team X eng zusammenarbeitete. Reyner Banham, Historiker der Gruppe, berichtet in seinen Büchern von Constants Stadtutopien. Constant wird in einem Atemzug genannt mit Yona Friedmans «ville spatiale» und der Arbeit von Archigram, den Fun Palace von Cedric Price und den Erbauern des Centre Pompidou.

Archigram war 1961 nur eine Zeitschrift und wurde dann zu einem mehr oder weniger verbindlichen Forum, das ebenfalls aus dem Umkreis des ICA hervorgegangen war. Parallelen zu Constant findet man in einzelnen Modellen, etwa dem Sin Centre von Michael Webb und einigen ihrer grundlegenden Prinzipien wie Wandelbarkeit der Architektur, Bedeutung des Spiels, bewusste Vernachlässigung der Realisierbarkeit. Aber Banham berichtet auch von dem Einfluss, den die Zeitschrift der S.I. mit ihren verblüffend kruden Comics in London ausgelöst hat. Es ist also keineswegs übertrieben, die Bücher von Jorn und Debord – «Fin de Copenhague» und Mémoires – nochmals in diesem Kontext zu lesen, zumal Jorn und Debord sich im Impressum von «Fin de

Copenhagen» dem Psychogeographischen Committee of London eingliedern. All das begann seit «This is tomorrow» den Boden für die Pop-Art zu bereiten.²⁷⁶ «Im Unterschied zu Debord fällt auf, mit wie viel Geschick der Graphiker Warhol daran ging, seinen schlechten Stil zu entwickeln ... die unsentimentale Konfrontation mit einer Katastrophe. Bei ihm wie bei Debord wird die verrissene Unschärfe des Geschehens als eine gesellschaftlich hergestellte, als eine organisierte Unsichtbarkeit gezeigt».²⁷⁷

²⁷⁶ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 129.

²⁷⁷ Ebd., S.87.

7. Babylon – Hiroshima

Der Rest ist Zelluloid

In seinem letzten Film, der das vielsagende Pallindrom «In girum imus nocte et consumimur igni» zum Titel trägt, beisst sich der Situationist Debord in den eigenen Schwanz. Er, der sich immer resistent gegen mediale Vereinnahmung und Sentimentalisten erwiesen hat, thematisiert sich in diesem Film selbst und fokussiert dabei seine Emotionen nostalgisch auf vergangene Tage. Mit der Methode der literarischen Entwendung rekapituliert er lange nach dem Ende des Situationismus die Stationen seiner eigenen Bewegung: einer Künstleravantgarde, die das Skandal umwitterte Leben der Bohème lebte und sich mit grossen Plänen trug, um die Öffentlichkeit zu schockieren. «In girum imus nocte» spielt darauf an, wie die entstehenden theoretischen Entwürfe der S.I. ein zwangsläufig und nebenbei sich herauskristallisierendes Derivat waren aus der Erfahrung grossartiger und wilder Tage, welche die Ereignisse des Mai 68 ankündigten und vorbereiteten.

Nebst der intellektuellen Selbststilisierung Debords fällt bei der Durchsicht des Filmscripts zu «In girum imus nocte» vor allem der sentimentale Ton auf, den der Autor anschlägt, wenn er leitmotivisch auf das ferne Paris seiner Kindheit zu sprechen kommt:

«Das war in Paris; einer Stadt, die damals so schön war,

Stadtplan von Paris um die Jahrhundertwende

dass viele Leute es vorzogen, dort lieber arm zu sein, als irgendwo anders reich.

Wer könnte das jetzt, wo nichts mehr davon übrig ist, verstehen,

Eine Reihe verschiedener Luftaufnahmen von Paris, mit fester Einstellung oder Übersicht in Schwenks.

ausser denen, die sich an diese Herrlichkeit noch erinnern? Wer anders könnte noch von den Strapazen und den Freuden wissen, die wir dort erlebt haben, wo alles derart schlimm geworden ist?»²⁷⁸

«Innerhalb seiner zwanzig Arrondissements hat Paris damals

nie ganz geschlafen und es der Ausschweifung ermöglicht,

in jeder Nacht dreimal das Viertel zu wechseln. Noch hatte man die

Einige Einstellungen mit Menschenmenge auf dem

Einwohner nicht verjagt und versprengt.

Boulevard du Crime, Kulisse aus «Die Kinder des Olymp».

Noch lebte dort eine Bevölkerung, die zehnmal ihre Strassen

verbarrikadiert und Könige zur Flucht getrieben hatte.

Ein Volk, das sich nicht mit Trugbildern zufrieden gab.»²⁷⁹

²⁷⁸ Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Berlin 1978, S. 38.

²⁷⁹ Ebd., S. 39.

«Ich begnüge mich also, mit wenigen Worten zu verkünden, dass Paris nicht mehr existiert, was auch immer andere dazu meinen mögen. Die Zerstörung von Paris ist nur eine beispielhafte Veranschaulichung der tödlichen Kraft, die momentan alle Grossstädte dahinrafft und diese Krankheit selbst wiederum ist nur eines der zahlreichen Symptome des materiellen Niedergangs einer Gesellschaft. Paris jedoch hatte mehr zu verlieren als jede andere Stadt. Und es ist ein grosses Glück gewesen, in dieser Stadt jung gewesen zu sein, als sie zum letzten Mal in solch intensiven Licht erstrahlte.

Es gab damals auf dem linken Seine-Ufer – man kann nicht

Das VI. Arrondissement von oben gesehen, mit Seine im Vordergrund.

zweimal in den gleichen Fluss steigen und auch nicht zweimal eine vergängliche Substanz im gleichen Zustand berühren – ein Stadtviertel, wo das Negative hofhielt.»²⁸⁰

Am Endpunkt des Situationistischen Films steht die Wehmut nach besseren Tagen. In «In girum imus nocte et consumimur igni» siegt die nostalgische Paris-Retrospektive über die Städtebauutopie «New Babylon». Auf Zelluloid hat die rückwärtsgewandte Emphase der Situationisten die Stadt überwunden. Und mit ihr auch die Kunst, auch die Literatur. Debords filmisches Testament zelebriert den Tod des modernen Paris, den Tod der Situation. Allein das zur Beisetzung versammelte Kinopublikum bleibt im höchsten Grad modern, verkörpert es doch auch in «In girum imus nocte» immer noch die anonyme Masse, die das Erscheinungsbild der Grossstadt seit Anbeginn des Industriezeitalters prägt.

Paris ist tot, es lebe das Kino. Seine Existenz bleibt unangetastet. Kino à la Debord ist nahe verwandt mit jenem Kinematographen der Gebrüder Lumière, der am 28. Dezember 1895 einer panikierenden Menge im Keller-Salon des Pariser Grand Café du Boulevard des Capucines, den Schocker eines einfahrenden Zuges vorführte. Dieses erste Kinoerlebnis legte die Stossrichtung des neuen Mediums offen. Die frühreife Jahrmarktsattraktion war zu schnell für reflektierende Gehirne. Kino wurde vom vegetativen Nervensystem rezipiert und provozierte spontanes Fluchtverhalten. Die Versuchspersonen der Lumières duckten sich schreiend unter die Stühle und suchten Schutz vor dem Lichtgeflimmer des frontal auf sie zurasenden Tenders. Der simultane Film überholte als neue Kulturpraktik die langsame Literatur. In Fortführung von Mallarmés Bewusstsein, dass das Leben nur dazu taugt, um in einem Buch vorzukommen, zog das Leben nach 1895 Richtung Film davon – und mit ihm die Literatur. Marguerite Duras wusste um diesen Sachverhalt, als sie in einem

²⁸⁰ Ebd., S. 43.

Interview zu «Hiroshima mon amour» deklarierte, dass das Kino jener Ort sei, wo die Schrift wieder zum Verschwinden gebracht, der Schlusspunkt hinter das Buch gesetzt würde.

Nach dem Zweiten Weltkrieg führte der Befreiungsschlag der Literaten aus ihren Strukturzwängen in die Camera obscura des Kinos. «Hiroshima mon amour» als Coprodukt der Schriftstellerin Duras und des Cineasten Resnais versinnbildlicht auf verschiedene «Art» die postapokalyptische Transformation des Mediums Buch zum Film. «Hiroshima mon amour» führt vor, wie von der Stadt im Zuschnitt balzacscher Verstrickungsorgien ein psychologisch und sozial desintegrierter, informeller Kadaver übrig blieb. Die durch die Atombombe konkret gewordene Angst vor dem Weltuntergang drängte sich dem Bewusstsein der Nachkriegszeit unerbittlich auf. Der Schriftsteller und der Maler wurden mit dieser alltäglichen Wirklichkeit unmittelbar konfrontiert. Schreiben und Malen erschienen nun als Existenziale nicht mehr durch den humanistischen Glauben an einen Auftrag der Kunst motiviert, sondern wurden zum Ausdruck der Unmöglichkeit eines natürlichen und unbefangenen Lebens.

Am Ende dieser allgemeinen Agonie hatte die Referenz für Paris gewechselt. Der 1956 gedrehte Film «Hiroshima mon amour» spiegelt die traumatische Situation der politischen und ethischen Orientierungslosigkeit. Jacques Rivette (1956): «Le film commence doublement après la bombe; d'une part, sur le plan plastique, et sur le plan de la pensée, puisque la première image du film est l'image abstraite du couple sur lequel retombe la pluie de cendres, et que tout le début n'est qu'une méditation sur Hiroshima après l'explosion de la bombe. [...] A Hiroshima, elle [Emanuelle Riva (Anm. d. A.)] subit un choc, elle reçoit une „bombe“ qui fait éclater sa conscience, et qu'il s'agit pour elle, à ce moment là, de se retrouver, de se recomposer.»²⁸¹

In «Hiroshima mon amour» schliesst sich der Kreis zwischen Roman, abstraktem Bild und Film. In der Tat vollzieht der französische Film einen Medienwechsel des Französischen Kulturbetriebs weg von der Literatur und hin zum «Autorenkino». Der bildenden Kunst kam dabei nur eine Nebenrolle als Referenz der eigenen Kraft zu.²⁸² Das imaginäre Museum ist nichts anderes als das Kino. Als cineastisch ausgewiesener Kulturminister de Gaulles erfasst André Malraux mit Ausrufung der 5. Republik am 16. Juni 1959 die Gelegenheit, ein Filmhilfegesetz zu erlassen. Die so geäußerten Zuschüsse werden es fortan erlauben, Produzenten, Kunstkritikern und Jungfilmern wie Godard, Truffaut, Chabrol, Rivette oder Resnais eine Chance zu geben, abendfüllende Spielfilme zu realisieren.

²⁸¹ Antoine de Baecque und Charles Tesson (Hrsg.), *La Nouvelle Vague*, Paris 1999, S. 47.

²⁸² Entsprechend wäre Jackson Pollock wohl ohne Hans Namuths Film wohl nie zum ersten «Hollywoodstar» der Malerei geworden.

Die jungen Autoren nutzen die Gunst der Stunde. Unter dem Patronat ihres historischen Gewissens Henri Langlois, des legendären Chefs der 1935 gegründeten Cinémathèque Française, erinnern sie sich an die faszinierenden Anfänge des Kinematographen. Stilmittel der Montage tauchen so wieder auf, wie sie der Phantast Méliès einst erfunden und eingeführt hatte. Godard spezialisiert sich auf Einstellungen, die drei, vier Bilder pro Sekunde weglassen. Elementarste Kategorien des Erlebens werden durch diesen Trick re-intellektualisiert, als reflexiv manipulative Dimension, als medial gestaltbare Parameter ins Bild gesetzt. Wenn Godard festhält, Kino bedeute 24mal pro Sekunde Wahrheit, so ist von keiner mimetischen Wahrheit die Rede, sondern von einer, die film-immanenten Gesetzen gehorcht. Wie der Philosoph Gilles Deleuze setzt Godard eine dem Kino eigene Raum-Zeit-Konstellation: «Ein Film hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, aber nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.»²⁸³ Deleuze beschreibt im ersten Band seiner Theorie zum Film: «L'image-mouvement» die Kohärenz sensormotorischer Situationen; die Wahrnehmung führe von kohärenten und bedeutungsvollen Bildern der Welt zu Aktionen, welche die Welt verändern können. Begebenheiten seien vernunftmässig miteinander durch Anfang und Ende verbunden. Im Film aber würden Bilder entsprechend ihrer assoziativen oder inhaltlichen Prinzipien kombiniert, verkürzt oder verlängert. Selbst der strikteste chronologische Erzählstrang eines Filmes könne die Zeit nur indirekt, als kontinuierliche Segmentierung des Raumes wiedergeben.²⁸⁴

Das Zeit-Bild der Nouvelle Vague orientierte sich an den narrativen Erfindungen des italienischen «Neorealismo». Dieser beschäftigte sich mit der Rekonstruktion physischer, sozialer und psychologischer Erfahrungen, wie sie im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Zur Sprache des Neorealismo gehört die direkte Erscheinung von Zeit. Verlassene und verwüstete Plätze und Räume dringen dabei ins Alltagsleben, die de Chirico «metaphysisch» genannt hätte. Das französische Nachkriegskino entdeckt die sich lakonisch auflösende Realität der Italiener für sich selbst, um eben solche zwiespältige und nicht zu entziffernde Bilder zu generieren. So kommt es, dass sich die klassische Erzählstruktur in unvorhersehbare Fluchtlinien auflöst und der Betrachter mit einer Anhäufung von disparaten urbanen Landschaften konfrontiert wird, die nur durch das Wort «évasion» verbunden sind, «évasion», was sowohl Flucht als auch Ausflug bedeutet.²⁸⁵ Die Nouvelle Vague definiert ein Nomadentum,

²⁸³ Siehe dazu: Le siècle de Jean-Luc Godard, Art press spécial. Paris 1999.

²⁸⁴ Siehe dazu: D. N. Rodowick, «A genealogy of time: The Nietzschean Dimension of French Cinema, 1958-1998» in: Premises. Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France 1958-1998, Guggenheim Museum SoHo (Ausst. Kat.) New York 1998, S. 68.

²⁸⁵ Ebd., S. 71.

worin die Charaktere in leeren oder losgelösten Räumen umherziehen und stranden, als seien sie situationistische Psychogeographen.

Diese neuen Helden sind junge Antibourgeois (Gangster, Schwererziehbare, Junkies), die sich mit Jazz von Miles Davis' unterlegt nachhaltig an die Enttabuisierung verhockter Sitten und Moralismen machen. Dank der Nouvelle Vague wird der Film zum Integrationsmedium der anbrechenden Jugendkultur. Und kein Wunder decken sich die Attitüden eines Antoine Doinel alias Jean-Pierre Léaud in «Les quatre cent coups» mit jenen der Kunst-, Rock- und Filmhelden Made in U.S.A. In der legendären Schlusszene von «A bout de souffle» (1959) liegt der von den Staatshütern niedergestreckte Jean-Paul Belmondo ähnlich dem Chicagoer Mafioso Dillinger agonisierend auf dem Pariser Pflaster. Die Kamera übernimmt die letale Trottoir-Perspektive des Outlaws. Es ist jene des niedergestreckten Vaganten, Apachen, Tachisten, Situationisten.

Architektur-Literatur-Kino

Mit Victor Hugos «Notre-Dame de Paris» wird die Stadt im 19. Jahrhundert zum Buch. Hugo beschreibt in dem Kapitel «Ceci tuera cela» wie die Druckkunst die Architektur abgelöst hat, wie von Generation zu Generation allmählich das Ausdrucksmedium änderte. Die Kirche als Buch aus Stein machte dem Buch aus Papier Platz, das sich als dauerhafter und solider erwies. Wiederholt wurde Paris fortan als multiple Stadt-Literatur rezipiert. Michel Butor liest Paris als «einen grossen Bibliotheksaal, der von der Seine durchströmt wird»²⁸⁶ und unterscheidet Texttypen wie Romane, Reiseführer, Werbung, Leuchtschriften, Speisekarten, Verkehrszeichen, Buchhandlungen, Archive etc.

Seit Victor Hugo und Michel Butor scheint sich indes die Entthronung der Literatur durch das Kino vollzogen zu haben. Gilles Deleuzes zweibändige Theorie zum Film «Cinéma 1: l'image-mouvement» (1983) und «Cinéma 2: l'image-temps» (1985) zieht die Konsequenz, dass dem Kino in Substanz und Disposition der Primat der Visuellen Kultur des 20. Jahrhunderts zukommt.

Trotzdem wird die französische Kulturgeschichte der Nachkriegszeit von der Kunstgeschichte immer noch dominant literarisch-theoretisch rezipiert. Diejenigen Exponenten, welche sich von Sprache und Text lösten, um in den Experimentalfilm zu stossen, finden nach wie vor kaum Beachtung. Isidore Isou hat diesen Weg beschritten. Er ist Erfinder der lettristischen Poesie und suchte eine Dichtung, die keiner Erklärung durch Spezialisten bedarf, weil sie auf einer tieferen und universelleren Ebene der Verständigung operiert. Als Paulhan und

²⁸⁶ Michel Butor, *Die Stadt als Text*, Graz 1992, zit. nach: Diedrich Diederichsen, *der lange Weg nach Mitte*, Berlin 1999, S. 251.

Gallimard übereinkommen, das erste grosse Manuskript Isous zu veröffentlichen, erscheint es unter dem Titel: «Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique» (1947). Darin wird die These entwickelt, dass die Geschichte der Poesie nach einer langen Phase der Bereicherung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten mit Baudelaire einen Wendepunkt erreicht habe, durch den sie nun unumkehrbar in eine Phase der Zerstörung und Reduzierung der Ausdrucksmittel und Ausdruckselemente getreten sei. Von Baudelaire zu Tzara habe die Poesie die eigentliche Dichtung in immer kleinere Segmente verlagert, vom Gedicht auf die Strophe, auf den Vers auf das Wort, ja sogar ins Innere der Worte. Für jede Etappe stehe ein grosser Name der französischen Dichtung: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Tzara – und all ihre verdienstvollen Unternehmungen hätten auf einen letzten Namen, einen letzten Schritt hingewiesen, den auf sich zu nehmen nur noch niemand die Courage gehabt habe, die Auflösung des Wortes in Buchstaben. «Eine lettristische Folge von Buchstaben spiele nicht mit dem Reiz geheimnisvoll kodierter Botschaften, schreibe nicht die milden Sprachrätsel des Traums und auch nicht mit der dadaistischen Lust an der Verblüffung – Analyse und Phantasie berühren sich nicht» (Roberto Ohrt).²⁸⁷

Auf den letzten Buchstaben folgt das Zelluloid. Mit dem lettristischen/situationistischen Film der fünfziger Jahre wird das Alphabet nach dem Rezept dadaistischer Frühversuche endgültig durch den Isouschen Maltrichter gerieben. Literatur und Stadtext gehen in Film über. Beide verschwinden sie dabei in der flimmernden Unkörperlichkeit des Projektionsraums. Die Kunst wird zum Phantom, die Stadt zur aus der Form geratenen Szenerie. Nachdem er sich der Poesie angenommen hat, will Isou nun die Sprache des Films in ihre Bestandteile zerlegen, das Kino zerstören. Der Ton soll weder synchron noch asynchron, sondern völlig unabhängig vom Bild laufen. Zerkratztes Filmmaterial wird als *Objet trouvé* eingefügt. «Die abenteuerliche Schnitt- und Montagetechnik des lettristischen Films wirft dem Betrachter in bestechend einfacher Weise ein dynamisches, in Gegensätzen operierendes Zeit-Raumkontinuum auf einen einheitlichen Bildschirm».²⁸⁸ (Roberto Ohrt)

Isidore Isou betont in seinem Buch zur Geschichte der Avantgarde die Anziehungskraft, die der Film auf die Lettristen ausübe und kündigt eine neue Pariser Film-Ära an: «Avec le cinéma ciselant [= lettriste], il y aura un engagement du cinéma vers Paris, un changement de quartier général de Hollywood vers Saint-Germain-des-Prés.»²⁸⁹

²⁸⁷ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 24.

²⁸⁸ Ebd., S. 84.

²⁸⁹ Frederique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris 1991, S. 32.

Tatsächlich sieht man in Isous erstem lettristischen Film «*Traité de bave et d'éternité*» («Abhandlung über den Speichel und die Ewigkeit») aus dem Jahr 1951 erst einmal ausführlich den über den Boulevard Saint-Germain schlendernden Regisseur und Hauptdarsteller. Ausgangspunkt ist die von Walter Benjamin beschriebene Faszination des Flaneurs: «Liesse sich nicht ein passionierender Film aus dem Stadtplan von Paris gewinnen? aus der Entwicklung seiner verschiedenen Gestalten in zeitlicher Abfolge? aus der Verdichtung einer jahrhundertelangen Bewegung von Strassen, Boulevards, Passagen, Plätzen im Zeitraum einer halben Stunde? Und was anderes tut der Flaneur?»²⁹⁰ Doch die Pariser Passage, die Isou unter die Füße nimmt, wirkt nicht real, sondern imaginär verunklärt. Das Bildmaterial scheint unter all den Kratzern, Überbelichtungen und Überblendungen wie in Auflösung begriffen. Isou dazu: «Sogar das Quartier von Saint-Germain-des-Prés wurde vom Autor erfunden und repräsentiert nichts als den simplen Kreuzweg des Helden.»²⁹¹ Paris hat aufgehört zu existieren. Paris ist erfunden. Paris ist nur Imagination. Damit hat Isou den Schritt von der Poesie zum Fantastischen hin vollzogen und ein französisches Filmthema aus der Taufe gehoben, dessen Apotheose in Robert Benayouns «*Paris n'existe pas*» von 1968 einen vorläufigen Höhepunkt fand. In der surrealistischen Manier eines Luis Buñuel sucht Benayoum nach dem Bildbeweis der Existenz des Schleierhaften, der Halluzination, des Fiebers oder des Traumes.²⁹²

Isous Film mit dem kosmologischen Titel «*Traité de bave et d'éternité*», der so sehr an den weiter oben zitierten Satz Batailles erinnert: «*Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'un informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat*», wurde am Rande der Filmfestspiele von Cannes uraufgeführt. Zwar war der Film zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertig, und die Zuschauer wollten zunächst nicht einsehen, warum sie einen beträchtlichen Teil der Vorführung in einem verdunkelten Kinosaal sitzen sollten, nur um den Mitteilungen des Lautsprechers zu lauschen.

Dass der Film trotzdem bis zu Ende projiziert wurde, hatte Isou allein Jean Cocteau zu verdanken: «Ich war bereit dem Publikum zu sagen, dass eine unverschämte Haltung immer lebendig ist und dass sie gut daran täten, Isous merkwürdige Vorführung ernst zu nehmen. Cocteau realisierte genau, dass hier jemand der Idee verfallen war, dem sichtbaren Auflösungsprozess der Bildsprache einen sinnvollen Hintergrund zu geben, dass Isou in «*Traité de*

²⁹⁰ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1. & 2. Band, Frankfurt a. M. 1982, S. 135.

²⁹¹ Frederique Devaux, *Le Cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris 1991, S. 32.

²⁹² Siehe dazu: René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris 1996.

bave» genau das betrieb, was zur selben Zeit vor den abstrakten Bildern des Informel oder der École de Paris der Kunstkritik vorgeführt wurde.»²⁹³

Erstaunlicherweise dauert es aber von der Uraufführung des «Traité de bave» bis zur Geburt der sogenannten «Nouvelle Vague» noch mindestens acht Jahre. Dennoch teilt Isou seine Filmbegeisterung bereits schon mit hundertausend anderen jungen Leuten, die bis 1951 einem der aufkommenden französischen «Ciné-clubs» beitreten, wo auch experimentelle Filme vorgeführt werden. Eine ganze Generation scheint sich damals nachgerade auf die neu lancierten Kinozeitschriften «Cinéma 51» oder «Les Cahiers du Cinéma» zu stürzen. In den spezialisierten «Ciné Clubs» konnte man Surrealisten, Existentialisten, Kommunisten, kurz Vertreter der verschiedenen Lager von Saint Germain-des-Prés antreffen. Auch die jüngeren lernten sich hier bei ihrem Studium der Filmgeschichte kennen. Hier fanden die ad hoc zusammengestellten Seminare des Lettristen Marc O statt, der die Zeitschrift «ION»²⁹⁴ herausgab und das «Cinéma nucléaire» erfand. Hier trafen sich Truffaut, Rohmer, Rivette, Resnais, Godard.

Natürlich rangierte Isous delirierende Visionen selbst unter den fortschrittlichsten Anhängern der «Ciné Clubs» an der äussersten Peripherie dessen, was der Zeitgeist überhaupt für Kino halten konnte. Die Tageshelden des französischen Films waren immer noch die Vorkriegsregisseure Jean Renoir, Max Ophüls, Jacques Becker, Henri Clouzot. Blutauffrischung brachten erst vereinzelte Talente wie Tati, Resnais oder Bresson.

Und so zeigte man denn Interesse an Isou – Eric Rohmer schrieb in einer der ersten Nummern der «Cahiers» einen Aufsatz über ihn – ohne sich gegenüber der radikal avantgardistischen Position wirklich zu öffnen. Die Faszination der «Cahiers» für den lettristischen Film beschränkte sich auf dessen praktisches Vorgehen, vor allem auf die No-budget-Ästhetik, den Amateurismus. Ansonsten hielt und hält die Garde der Nouvelle Vague Isou für obskurant: «Le cinéma expérimental était obscur parce qu'il ne savait pas être clair, et il essayait de faire passer cette obscurité sur le compte de l'imbécillité du spectateur.»²⁹⁵ Bereits in ihren ersten Kurzfilmen versuchten Truffaut, Rohmer, Rivette oder Godard, diese Obskuranz des Avantgardefilms zu durchbrechen, sich nicht hinter lettristischen Vokabelmischungen zu verstecken.²⁹⁶

Wenn die Nouvelle Vague sozialpolitisch mit den Positionen des Lettrismus/Situationismus gleichzog, so liegen ihre ästhetisch-künstlerischen

²⁹³ Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 27.

²⁹⁴ Die gesamten Nummern der Zeitschrift «ion» sind als Reprint zugänglich: Jean-Paul Rocher (Hrsg.), *ion*, Paris 1999.

²⁹⁵ André S. Labarthe, «Comment peut-on être moderne?», in: Antoine de Baecque und Charles Tesson (Hrsg.), *La Nouvelle Vague*, Paris 1999, S. 10.

²⁹⁶ Siehe dazu: Frederique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris 1991.

Referenzen mindestens zwanzig Jahre hinter jenen von Isou zurück. Liest man einige der Diskussions-Protokolle wieder, die in den «Cahiers» veröffentlicht wurden, stutzt man, wie oft darin von klassisch moderner Literatur oder bildender Kunst die Rede ist. Während einer Table ronde, welche «Les Cahiers du Cinéma»²⁹⁷ im Juli 1956 anlässlich der Lancierung des Films «Hiroshima mon amour» einberufen, vergleicht Rivette seinen Kameraden Resnais wiederholt mit Braque und Picasso.

Wie kommt es, dass die Nouvelle Vague, die intellektuell und ästhetisch tonangebend für das Kino ihrer Zeit ist, sich als künstlerische Referenzen die Maler der Klassischen Moderne aussuchen und im Gespräch nicht die massgeblichen französischen Maler oder Bildhauer der fünfziger Jahre erwähnen? Vielleicht, weil diese ihnen für ihre eigene – figurative – Kunst nicht interessant oder inspirierend genug erscheinen? Niemand in der erwähnten Diskussionsrunde spricht über Informel, über Fautrier, Michaux, Giacometti, Bram van Velde, Bacon, Artaud. Nur über die einschlägigen Filmsequenzen der Jungfilmer erfährt man, was sie von der metaphysischen Leere halten, die aus dem Werk der existentialistischen Maler grinst, was vom Nichts, das diese grossen Leider umfassen hält, was von Giacomettis grauer Einsamkeit, Francis Bacons schrill beleuchteten Augenblicken des Selbstverlustes, was von Bram van Veldes Zeugnissen eines «entfernten Seins»²⁹⁸ (Samuel Beckett) oder Artauds Wort- und Bilddeformierungen?

Die Nouvelle Vague schwieg sich damals über all das aus. Erst aus der Rückblende gibt in André S. Labarthe zu Protokoll: «A la fin des années cinquante, certains noms revenaient souvent, Braque par exemple. Dans la table ronde à propos d'*Hiroshima*, Rivette disait „plutôt Braque que Picasso“. Mais également Fautrier ou Matisse. Du côté des écrivains nous lisions Blanchot, Paulhan. Deux livres de Paulhan, notamment, *Braque le Patron*, et *Fautrier l'enragé*.»²⁹⁹ Also doch, vielleicht aber waren Blanchot, Paulhan und Fautrier l'enragé in den Fünzigern zu nah und zu verwandt und die jungen Cinéasten selbst schon einen wichtigen Schritt weiter, um einen direkten Bezug herstellen zu wollen. Augenscheinlich hatten diese keine Angst mehr vor dem Kampf mit der Wirklichkeit. Auch Batailles Negation³⁰⁰ schienen sie hinter sich gelassen zu haben. Die dreissigjährigen Autoren des Jahres 1956 sprechen bereits eine andere Sprache, eine Sprache die sich nicht an der École de Paris, sondern, wie bereits erwähnt, am italienischen Neorealismus orientiert. Wie Deleuze in seiner

²⁹⁷ Siehe dazu: Antoine de Baecque und Charles Tesson (Hrsg.), *La Nouvelle Vague*, Paris 1999.

²⁹⁸ Marie Luise Syring, *Kunst in Frankreich seit 1966. Zerborstene Sprache, zersprengte Form*, Köln 1987, S. 17.

²⁹⁹ Antoine de Baecque und Charles Tesson (Hrsg.), *La Nouvelle Vague*, Paris 1999, S. 11.

³⁰⁰ Georges Bataille: «Nur durch die grenzenlose Negation hindurch definieren sich die Möglichkeiten, die standhalten.» Zitiert nach: Marie Luise Syring, *Kunst in Frankreich seit 1966. Zerborstene Sprache, zersprengte Form*, Köln 1987, S. 17.

Studie zum Kino festhält, bindet die Nouvelle Vague das Reale jedoch nur ein, um die unmögliche Suche nach dem Realen zu veranschaulichen.³⁰¹ Mit dieser Absicht wird eine ganz spezielle, neue und faszinierende Generation von Filmfiguren geboren, die kaum von all den Ereignissen betroffen scheinen, in die sie verwickelt sind. Sogar Verrat oder Tod machen keine Ausnahme. Diese neuen Helden ertragen die obskuren Situationen, die ebenso ungereimt aneinandergereiht sind wie die beliebige Abfolge der Schauplätze. Diesbezüglich schreibt Gilles Deleuze: «C'est là que la forme-balade se libère des coordonnées spatiotemporelles qui lui restaient encore du vieux réalisme social, et se met à valoir pour elle-même ou comme expression d'une nouvelle société, d'un nouveau présent pur: l'aller et retour Paris-province et province-Paris chez Chabrol (...); les errances devenues analytiques, instruments d'une analyse de l'âme, chez Rohmer (...) et chez Truffaut (...); l'enquête-promenade de Rivette („Paris nous appartient“); les promenades-fuite de Truffaut (...) et surtout de Godard.»³⁰²

Das Linkische der Filmfiguren findet sein Pendant im Falschen der Szenerie. «Das Falschmachen („faire-faux“) der Nouvelle Vague wird zum Zeichen dieses neuen Realismus, in Opposition zur Gewandtheit eines Mainstream-Kinos. Unbeholfene Körperführung, schlecht platzierte Faustschläge und Pistolenschüsse, ein Aus-dem-Gleis-Gehen von Handlung und Text treten an die Stelle der allzu perfekten Duellen des amerikanischen Kinos. «Unter dieser Kraft des Falschen werden alle Bilder zu Clichés, sei es, um die Unbeholfenheit hervorstreichend, sei es, um damit die perfekte Erscheinung zu denunzieren.»³⁰³ All das erinnert nicht zufällig an die Prinzipien von Isous kruden Strassen-Filmen.

In der Tat drehten die Repräsentanten der Nouvelle Vague ihre meist einfachen Geschichten nicht in den Kulissen der Pathé-Studios, wie es das herkömmliche französische Kino tat, sondern in offener Strasse, inmitten der richtigen Stadt. Die französische Tageskritik, die solche realen Locations bis dato nur aus amerikanischen Gangsterfilmen kannte, denunzierte den neuen Realismus als «cinéma qui fait le trottoir».³⁰⁴

Die Demimonde-Metapher sitzt: Le Beau Serge, Pierro Le Fou, Antoine Doinel, Michel und Patricia in «A bout de souffle» sind die typischen Pariser Heldinnen und Helden der Nouvelle Vague. Sie lügen, stehlen, töten. In erster Linie aber sind sie Flaneure, wie Paris sie deren viele schon gesehen hat. Neu ist nur, dass sie als «Faux»-Flaneure, als unbeholfene Typen durch ein Paris der

³⁰¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983, S. 287.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd., S. 288.

³⁰⁴ Marcel Martin in: «Cinéma 60», Nr. 50, zitiert nach René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris 1996, S. 156.

toten Clichés ziehen, ohne die reale Welt herauszufordern. Als ob sie wüssten, dass sie bloss in der Nacht des Kinos umherschweifen, um vom Licht des Projektors verzehrt zu werden. Als Schatten auf der Leinwand ziehen sie durch grandiose Filme – Filme wie «La traversée de Paris» (1956) von Autant-Lara oder «Paris nous appartient» (1961) von Rivette, aus dessen Titel ein altes Pariser Chanson echot: «Paris appartient à personne».³⁰⁵

³⁰⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983, S. 287.

Fazit

Hundert Jahre Kunst in Paris, um diese Zeitspanne zu begreifen, wurde der geschichtliche Abriss grob gerastert. Enzyklopädische Geschlossenheit war kein Ziel. Mit einer gewissen Freiheit oder gar Beliebigkeit wurden Schlaglichter auf Begebenheiten und Inhalte gelenkt, wurden Parallelprozesse aus verschiedenen Wissenschaften und Künsten miteinander in Bezug gesetzt, die nicht in jedem Fall eine zwingende Kausalkette einzugehen scheinen.

«Die Tatsache aber, dass das Beliebige nicht auf ein Chaos verweist, nicht auf etwas Willkürliches, nicht auf einen Zufall oder auf eine endgültige Zerstörung, annulliert offensichtlich die Tragweite und Triftigkeit des Urteils, dass etwas beliebig sei. Umgekehrt erscheint der Begriff des Beliebigen als noch hinfälliger, ja geradezu als lächerlich, wenn man bedenkt, dass für jede geschichtliche Phase das Urteil, etwas sei beliebig, sich rückblickend als übertrieben oder blind erwiesen hat; dass jeweils im Nachhinein aus einer Zerstörung, die zu ihrer Zeit als Leugnung aller Kriterien gegolten hatte, wieder neue ästhetische Kriterien entstanden sind, und schliesslich, dass die Geschichte der Avantgarde sich nicht nur als irreversibler Prozess mit zunehmender Entropie darstellt, sondern auch als eine Abfolge einer Reihe von Erlösungen, Loslösungen und Aufhebungen des Beliebigen. Wie wenig auch immer ein Kunsthistoriker über diese dialektische Geschichte des Beliebigen Bescheid weiss – und wer weiss darüber nicht Bescheid, gerade seit der Rezeption des Dadaismus –, er wird das Urteil, etwas sei beliebig, für spiessig halten, auch wenn es bis zu Dada aus dem Munde von Spiessern stammte.» (Thierry de Duve)³⁰⁶

Bei der Niederschrift vorliegender Arbeit wurde auf eine Übereinstimmung von Form und Inhalt geachtet. Bisweilen hat mich dabei ein Gefühl der Verduzttheit darüber beschlichen, dass sich Form respektive Inhalt einander selbständig gegenseitig beeinflussen. Während der Recherchen erschlossen sich so Fährten, die sich mitunter verselbständigen konnten, um in eine ganz unvorhergesehene Richtung zu führen. Der Prozess vom ersten verführerischen Gedanken oder der Intuition hin zum Gedachten oder der Niederschrift führte über das Quellenstudium. Dabei war das zu verarbeitende oder zumindest zu berücksichtigende Wissen allzu erdrückend und allzu sehr auf die verschiedensten Wissensgebiete verstreut, um mit der Ursprungsidee heil und allzeit kompetent ins Ziel zu gelangen.

In diesem Sinne findet der Babylon-Faktor da und dort Eingang in die Grundintention dieses Projekts, wenn der Autor zu hoch hinaus wollte. Trotzdem glaube ich, eine Spur angelegt zu haben, der sich durch den dichten

³⁰⁶ Thierry de Duve, Kant nach Duchamp, Paris/Wien 1993, S.320.

Wald kanonisierter kunsthistorischer Sachverhalte schlängelt. Es wurde nicht eine bestehende These der erneuten Betrachtung oder Prüfung unterworfen, sondern der Versuch angestellt, aus vielen bestehenden Indizien eine kleine Chronik im grossen Thelos der Modernen Kunst zu rekonstruieren. Eine der verfolgten Pisten wurde zum Staffellauf der Pariser Künstlerbiografien und Ismen zwischen Impressionismus, Dada, Surrealismus und Ecole de Paris nach 1945. Eine andere Spur verfolgte den seit dem 19. Jahrhundert in Paris geführten Diskurs zwischen Form und Unform der Stadt. Dieses Feld bot die Grundlagen, um nach den urbanistischen Verkörperungen und Camouflagen der Ideologien und Weltanschauungen zwischen Kultur und Gegenkultur zu suchen. Als lohnende Fährte hat es sich erwiesen, die Stadt als Körper zu lesen, von Manets «Olympia» bis zum surrealistischen Kadaver und Merleau-Pontys «Corps». Schliesslich wurde eine Art Paragone der Avantgardemittel quer durch die Zeit angestellt, um der Verflüchtigung der Medien nachzuspüren, von der Architektur über die Literatur und Malerei bis zum Film. Und alles drängte nach Auflösung: Die Ikonographie der Kunst, die Wahrnehmung von Form und Gestalt der Stadt, ihr Körper, die Medien und ganz besonders die Revolution der Avantgarden, als deren letzte und ungezähmteste Anstifterin die Situationistische Internationale ausführlich verfolgt und dokumentiert wurde.

Sanktionierte Kunstgeschichte birgt viele Unwägbarkeiten unterschiedlicher Interpretation, so dass sich die Erzählung von «New Babylon» in den Mythenstoff einflechten lässt, ohne daran Schaden zu verursachen. Bereits Paul Valéry hat darauf hingewiesen, dass in der Moderne «eine Menge von Lehren, Richtungen und „Wahrheiten“, die untereinander höchst verschieden, wenn nicht ganz und gar widersprüchlich sind, gleichermassen anerkannt sind»³⁰⁷, und er hat darüber hinaus betont, dass diese vielen Auffassungen «sogar in den gleichen Individuen nebeneinander bestehen und wirksam sind».³⁰⁸ Diese Auffassung einer pluralen Existenz dynamisiert die Betrachtungsmöglichkeiten der Moderne. Die aktuelle Kunst ebenso wie die Denkbilder der zeitgenössischen Rezeption argumentieren nicht mehr in einer Tradition der Moderne. Dem Kunstinterpreten der Gegenwart ist, wie Hans Belting in Anlehnung an die Verabschiedung der Meta-Erzählungen der Postmoderne feststellt, «die Möglichkeit gegeben, damit aufzuhören, Kunstgeschichte im alten Sinn zu schreiben».³⁰⁹

³⁰⁷ Paul Valéry, *Triomphe de Manet*, in P.V., *Œuvres*, Bd. 2, Paris 1960, S. 1326-33.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995.

Vor solchen Überlegungen zur Modernen Infragestellung und der postmodernen Veränderung von Identität lag die Intention vorliegender Arbeit darin, mit authentischem Material zur Avantgarde und zur Stadt einen unorthodoxen Gedanken über eine möglichst lange Zeitspanne und auf möglichst plausible Art fortzuspinnen. Ich wollte dahin zurückgehen, wo eine kulturelle Avantgarde auf den Plan trat, der eine gemeinsame Utopie oder zumindest gemeinsame Ziele, Erwartungen und Ansprüche zugetraut und zugewiesen wurde. Das Ende dieser Geschichte über Paris fällt wiederum mit dem Ende der Geschichte zusammen, die von Jean-François Lyotard, dem bedeutendsten Theoretiker der Postmoderne, in Paris geschrieben wurde. Lyotard hat diese Postmoderne nicht so sehr als Epoche denn als Gemüts- oder Geisteszustand beschrieben.³¹⁰ Wer mit Lyotard durch Paris geht, fragt sich, ob dieser Gemütszustand sich nicht auch dem Pariser Klima verdankt.

Das Projekt ist nicht abgeschlossen. Das erwähnte historische Raster müsste in einem nächsten Schritt verfeinert werden, Geschichte und Theorie des Films, Philosophie sowie die Statements von Zeitzeugen wären detaillierter in die Betrachtung mit einzubeziehen. An dieser Stelle aber sei ein Punkt gesetzt, weil es mir angemessen erscheint, den Erzählstrang nicht allzu eng zu knüpfen, und dadurch zu überspannen. Denn es kann nicht darum gehen, die heterodoxe Kunstgeschichte auf einen Gedanken zurück binden oder sie mit einem revolutionären Beitrag neu bündeln zu wollen. Ziel war es, Kunstgeschichte im Sinne des *dérive* als Feld für die individuelle Neugierde zu fruktifizieren.

Im Wissen um die grundsätzliche interpretatorische Zwanglosigkeit des Projektes, habe ich auf die akkurate Wiedergabe von chronologischen Prozessen hohen Wert gelegt, ebenso lag mir viel daran, die beigezogene Theorien und Auslegungen faktentreu zusammenzufassen.

³¹⁰ Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986, S.97.

Literatur

- Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M. 1974
- Daniel Abadie (Hrsg.), *Georges Pompidou et la modernité*, galerie nationale du Jeu de Paume (Ausst. Kat.), Paris 1999
- Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart (1979), 1990
- Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault (Hrsg.), *Littérature*, nouvelle série, Nummer 4, 1. September 1922
- Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris (1926), 1952
- Giulio Carlo Argan, *La storia dell' arte come storia della città*, Rom 1983
- Antonin Artaud, *Surrealistische Texte*, München 1985
- Antonin Artaud, *Le visage humain. Catalogue Galerie Pierre*, Paris 1947
- Paul Auster, *Im Land der letzten Dinge*, Hamburg 1996
- Marius Babias (Hrsg.), *Im Zentrum der Peripherie*, Dresden und Basel 1995
- Honoré de Balzac, *Das Unbekannte Meisterwerk*, Zürich 1977
- Mirella Bandini, *L'esthétique, le politique de Cobra à l'Internationale situationniste (1948 - 1957)*, Marseille 1998
- Georges Bataille, «Informe», in: *Documents*, Nr. 7, Paris 1929
- Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Paris 1970
- Charles Baudelaire, *Der Künstler des modernen Lebens. Essays, Salons, intime Tagebücher*, Henri Schuman (Hrsg.), Leipzig 1990
- André Bay, *Adieu Lucy. Le roman de Pascin*, Paris 1984
- Antoine de Baecque und Charles Tesson (Hrsg.), *La Nouvelle Vague*, Paris 1999
- Andreas Beaugrand (Hrsg.), *Asger Jorn, Choreographie des Augenblicks*, Bielefelder Kunstverein (Ausst.Kat.), Bielefeld 1995
- Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995
- Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk: die Modernen Mythen der Kunst*, München 1998
- Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1. & 2. Band, Frankfurt a. M. 1982.
- Gérard Berreby, *Documents Relatifs à la Fondation de L'Internationale Situationniste*, Paris 1985
- Walter Binder (Hrsg.), *Französische Photographie. 1840-1871*, Schweizerische Stiftung für die Photographie (Ausst. Kat.), Zürich 1987
- Pierre Bourdieu, *L'institutionnalisation de l'anomie*, Cahiers du MNAM, Paris 1987

- André Breton, *Entretiens – Gespräche*, Hörner Unda und Wolfram Kiepe (Hrsg.), Dresden 1996
- André Breton, *Ode à Charles Fourier*, Jean Geaulmier (Hrsg.), Paris 1961
- Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. Main 1974
- Daniel Buren, *Achtung! Texte 1967-1991*, Basel 1995
- Michel-Antoine Burnier, *L'adieu à Sartre*, Paris 2000
- Jean-Luc Chalumeau, *Jackson Pollock 1912-1956*, Paris 1997
- Françoise Choay, *L'urbanisme. Utopies et réalités. Une anthologie*, Paris 1965
- Rupert Christiansen, *Tales of the New Babylon. Paris 1869-1875*, London 1994
- Jean Clair, *Die Verantwortung des Künstlers. Avantgarde zwischen Terror und Vernunft*, Köln 1998
- Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton 1984
- Bernard Ceysson (Hrsg.), *L'Ecole de Paris? 1945-1964*, Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Ausst. Kat.), Luxembourg 1999
- Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris (1925), 1980
- Alain Cuffe und Béatrice Parent (Hrsg.), *La peinture après l'abstraction (1955-1975)*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Ausst. Kat.), Paris 1999
- Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, Paris 1994
- Pierre Daix, *Louis Aragon. Une vie à changer*, Paris 1994
- Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983
- Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Berlin 1985
- Guy Debord, *Gegen den Film*, Hamburg 1978
- Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris 1967; deutsch, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978
- Christian Delacampagne, *Outsiders. Fous, naïfs et voyants dans la peinture moderne (1880-1960)*, Paris 1989
- Gilles Deleuze, *L'image-Mouvement*, Paris 1983
- Frederique Devaux, *Le cinéma lettriste (1951-1991)*, Paris 1991
- Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1999
- Françoise Dosse, *Geschichte des Strukturalismus, Band 1 Zeit und das Feld des* 1945-1966, Hamburg 1996
- Wolfgang Dresen, Dieter Kunzelmann, Eckhard Siepmann (Hrsg.), *Nilpferd des höllischen Urwalds. Situationisten. Gruppe Spur, Kommune I, Werkbund-Archiv Berlin (Hrsg.), Giessen 1991*
- Pascal Dumontier, *Les Situationnistes et Mai 68*, Paris 1990
- Jean Dubuffet, *Prospectus ...*, Band II, Hubert Damisch (Hrsg.), Paris 1967

- Hajo Düchting, *Manet – Pariser Leben*, München/New York 1995
- Thierry de Duve, *Kant nach Duchamp*, Paris/Wien 1993
- Umberto Eco, «Die ästhetische Botschaft», in: *Theorien zur Kunst*, Dietrich Heinrich und Wolfgang Iser (Hrsg.), Frankfurt a. Main 1992
- Hal Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge 1993
- Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. Main (1973), 1981
- Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. (1977), 1995
- Pierre Gallissaires (Hrsg.), *Nach uns die Freiheit!*, Hamburg 1995
- Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biografie*, Zürich 1989,
- Nouredine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris 1992
- Carola Giedion-Welcker, *Alfred Jarry*, Zürich 1960
- Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Zürich und München 1989⁴
- Der Grosse Schlaf und seine Kunden, Situationistische Texte zur Kunst*, Hamburg 1990
- Clement Greenberg, *Ausgewählte Essays und Kritiken*, Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), Dresden 1997
- Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1983
- The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hrsg.), *Premises. Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France 1958-1998*, Guggenheim Museum SoHo (Ausst. Kat.) New York 1998
- Ernst-Gerhard Güse (Hrsg.), *Paris. Kunst der 50er Jahre*, Saarland Museum Saarbrücken (Ausst.Kat.), Saarbrücken 1989
- Jürgen Habermas, *Der Philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. Main 1985
- Otto Hahn, *Avant-garde. Théorie et provocations*. Paris 1992
- Charles Harrison und Paul Wood (Hrsg.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Cambridge 1994
- G.W.F. Hegel, *Werke 13*, Frankfurt a. M. 1984
- Pontus Hulten (Hrsg.), *Paris-Paris*, Centre Pompidou (Ausst. Kat.), Paris 1981
- Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris 1947
- Isidore Isou, *L'Agrégation d'un nom et d'un méssie*, Paris 1947
- Jacques Henric, *La Peinture et le Mal*, Paris (1981), 1998
- H. R. Jauss, *Die Epochenschwelle von 1912, Guillaume Apollinaire, Zone und Lundi rue Christine*, Heidelberg 1986
- Asger Jorn, *Pour la Forme*, Paris 1958

Asger Jorn, *Lettres à plus jeunes*, Paris (1951), 1998

Thomas Kellein, *Fluxus*, Kunsthalle Basel (Ausst. Kat.), Stuttgart/Basel 1994

Rosalind Krauss und Yves Bonnefoi (Hrsg.), *L'informe*, Paris 1998

Dorothy Kosinski (Hrsg.), *Fernand Léger. 1911-1924. Der Rhythmus des modernen Lebens*, Kunstmuseum Basel (Ausst. Kat.), München 1994

Françoise Lalande, *Christian Dotremont. L'inventeur de Cobra*, Paris 1998

Dominique Lapierre und Larry Collins, *Paris brûle-t-il?*, Paris (1964), 1994

Fernand Léger, *Lettres de guerre*, Paris 1989

Henri Lefèbvre, *Die Revolution der Städte*, Frankfurt a. Main 1990

Michel Leiris, *Das Halsband der Olympia*, Frankfurt a. Main 1989

Bernard-Henri Lévy, *Le siècle de Sartre*, Paris 2000, S. 96.

Jean de Loisy et al. (Hrsg.), *Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994*, Centre Georges Pompidou, Paris 1995.

James Lord, *Giacometti*, Paris 1997

Herbert R. Lottman, *The Left Bank. Writers, Artists, Politics from the Popular Front to the Cold War*, Chicago 1998

Jean-François Lyotard, *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986

Jean-François Lyotard, *Das Postmoderne Wissen*, Wien 1994

Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville. XIXe-XXe siècle*, Paris 1993

Greil Marcus, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Kulturelle Avantgarde und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. Main 1993

Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Bloomington und Indianapolis, 1991

Rainer Michael Mason, *Bram van Velde. 1895-1981*, Musée Rath (Ausst. Kat.), Genf 1996

Henri Meschonnic, *Modernité, Modernité*, Paris 1988

Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Hamburg 1992

Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Werke VI, Berlin/New York 1967

Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der SI und der modernen Kunst*, Hamburg 1990

Roberto Ohrt (Hrsg.), *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg 1995

Donald J. Olson, *The City as a Work of Art*, London, 1986

Michel Onfray, *Des Ruines. Métaphysiques des ruines*, Paris 1995

Suzanne Pagé (Hrsg.), *La beauté exacte. De Van Gogh à Piet Mondrian*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Ausst. Kat.), Paris 1994

- Clement Pansaers, *Vive Dada!*, Marc Dachy und Holger Fock (Hrsg.), Berlin 1989
- Jean Paulhan, *L'art informel*, Paris 1962
- Philippe Petit, *La cause de Sartre*, Paris 2000
- Renzo Piano und Richard Rogers, *Du plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou (Hrsg.), Paris 1987
- Gaëtan Picon, *1863. Naissance de la peinture moderne*, Paris (1974), 1988
- Renato Poggioli. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge 1968.
- René Prédal, *50 ans de cinéma français*, Paris 1996
- Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, London (1971), 1986
- Jacques Réda, *Les ruines de Paris*, Paris 1977
- Horst Richter, *Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert*, Köln (1974), 1990
- Jean-Paul Rocher (Hrsg.), *ion.*, Paris 1999
- Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York 1959
- Eberhard Roters, *Fabricatio Nihili oder die Herstellung von Nichts. Dada Meditationen*, Berlin 1990
- Eberhard Roters, *Malerei im 19. Jahrhundert*, Bd. 1 + 2, Köln 1998
- Charles Russell, «La réception critique de l'avant-garde», in: *Les avant-gardes littéraires au Xxe siècle*, Band 2, J. Weisgerber (Hrsg.), Budapest 1984
- Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris 1965
- Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?*, Hamburg 1950
- Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris 1996
- Georg Schmidt, *insania pingens*, Basel 1961
- Michel Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*, Paris 1994
- Musée Galerie de la Seita (Hrsg.), *Pascin. 1885-1930*, Musée Galerie de la Seita (Ausst. Kat.), Paris 1994
- Roger Shattuck, *Les primitives de l'avant-garde*, Paris (1955), 1974
- Roger Shattuck, *The Banquet Years*, New York 1995
- Claire Stoullig (Hrsg.), *Tal-Coat. devant l'image*, Genève, Musée Rath Colmar, Musée d'Unterlinden, Antibes, Musée Picasso, Winterthur, Kunstmuseum (Ausst. Kat.), Genève 1997
- Eugène Sue in: «Les Mystères de Paris», zitiert nach: Bararosso, Jean-Marc. «Le feuilleton du socialisme», in: *Le Monde. Dossiers & documents littéraires*. Nr 23, April 1999
- Marie Luise Syring, *Kunst in Frankreich seit 1966. Zerborstene Sprache, zersprengte Form*, Köln 1987
- Bernhard H. F. Taureck, *Michel Foucault*, Hamburg 1997

- Paule Thévenin, *Artaud*, Paris 1993
- Bernard Tschumi, *Event Cities*, London 1994
- Tristan Tzara, *Œuvre complet*, volume 1, Paris 1975
- Paul Valéry, *Triomphe de Manet*, in: P.V., *Œuvres*, Bd. 2, Paris 1960
- Jules Verne, *Paris im 20. Jahrhundert*, Wien 1996
- Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990
- Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Hamburg 1997
- Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstandes*, Frankfurt a. Main (1975), 1988
- Oswald Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa*, Reinbeck bei Hamburg (1969), 1985
- Juliet Wilson-Bareau, *Manet by himself*, London 1991
- Juliet Wilson-Bareau, *Manet, Monet. La Gare Saint-Lazare*, Paris 1998
- Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996
- Emile Zola, *Paris*, Henri Mitterrand (Hrsg.), Paris 1998.

Lebenslauf

Name	Juri Steiner
Geburtsdatum	4. September 1969, Zürich
Nationalität	Schweiz
Adresse	Hanfrose 8, 8055 Zürich
Telefon	0041 79 660 08 88
Zivilstand	ledig
Sprachen	Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch (Sprache und Schrift)

Diplome

2000	Doktorat in Kunstgeschichte, Universität Zürich, Prof. Dr. Franz Zelger „New Babylon. Aufstieg und Fall der Stadt Paris zwischen Second Empire und 1968“.
1998	Lizentiat in Kunstgeschichte, Universität Zürich
1988	Eidgenössische Maturität, Typus D, Kantonsschule Enge, Zürich

Studium

1989-2000	Universität Zürich, Kunstgeschichte, Neuere Deutsche Literatur, Philosophie
1984-1988	Kantonsschule Enge, Zürich, Typus D, neusprachlich
1976-1984	Primar- und Sekundarschule, Zürich

Beruf

2000-2003	Expo.02 (Schweizerische Landesausstellung), Chef Arteplage Mobile du Jura.
1999-2000	Expo.02, Direction Artistique, Verantwortlich für Publikationen, Künstlerische Projekte, PR-Konzepte.
1997-1998	Kunsthhaus Zürich, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Konzept und Realisation der Ausstellung „Freie Sicht aufs Mittelmeer. Junge Schweizer Kunst mit Gästen und Gastmahl“ in Zusammenarbeit mit Bice Curiger.
1997-1999	Kunsthhaus Zürich, Haus der Kunst München, Nationalgalerie Berlin, Konzeption und Realisation der Ausstellung „Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse“ in Zusammenarbeit mit Guido Magnaguagno.
1994-1988	„Neue Zürcher Zeitung“ – freier Kunstkritiker.
1994	Kunsthhaus Zürich, Kunsthalle Hypo-Kulturstiftung München, Sprengel Museum Hannover, Realisation der Ausstellung „Dada global“ in Zusammenarbeit mit Hr. Guido Magnaguagno. Co-Herausgabe des Catalogue-Raisonné zur Ausstellung.